

**Postmodernisme en poësie,  
met spesifieke verwysing na die  
historiografiese metagedig  
*Die heengaanrefrein* van Wilma  
Stockenström**

**Petronella Hermina Foster (gebore De Goede)**



Proefskrif ingelewer vir die graad Doktor in die Lettere aan die  
Universiteit van Stellenbosch

Promotor: Prof Louise Viljoen

30 November 2000



## **Verklaring**

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie proefskrif vervat my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

## **Erkenning**

Geldelike bystand gelewer deur die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling (tans die Nasionale Navorsingstigting) vir hierdie navorsing word hiermee erken. Menings uitgespreek en gevolgtrekkings waartoe geraak is, is dié van die outeur en moet nie noodwendig aan die Sentrum vir Wetenskapsontwikkeling toegeskryf word nie.

## Opsomming

Die doelstelling met hierdie studie is 'n ondersoek na die moontlikheid om 'n postmodernistiese leesbenadering aan te wend by die lees van die Afrikaanse poësie, in die besonder daardie soort gedigte wat ek na aanleiding van Linda Hutcheon *historiografiese metapoësie* wil noem. Die ondersoek bestaan uit vier fases. Ten einde Hutcheon se model te implementeer, word daar eers- tens bestek geneem van die teoretisering oor die postmodernisme (hoofstukke 1-3), veral wat die poësie betref, aangesien laasgenoemde 'n gemarginaliseerde genre in hierdie teoretisering blyk te wees. Die tweede fase van die ondersoek omvat 'n bespreking van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in onderskeidelik Amerika, Nederland/Vlaandere en Afrikaans (hoofstukke 4-6). Sake wat aandag geniet, is die ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme, die teoretisering oor postmodernistiese poësie en die antologiseringspraktyk. Die derde fase is 'n oorbrugging tussen die navorsing oor die postmodernisme en dié oor historiografiese metapoësie (hoofstuk 7). Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" kom onder die soeklig, met spesifieke aandag aan die representasie van die gebeurtenis (die sogenaamde landsreis van Jonas de la Guerre in 1664 die binneland in) in die joernaaltekste en ander historiografiese bronne; Hutcheon se onderskeid tussen *event* en *fact* word ook betrek. Die laaste fase van die studie is 'n toepassing van Hutcheon se model op Wilma Stockenström se gedig *Die heengaanrefrein*, 'n selfbesinnende teks oor die koms van die Hugenote na Suid-Afrika in 1688 (hoofstukke 8-12). Ter inleiding van die teksbespreking word die problematisering van verskillende soorte grense in die gedig nagegaan. Dit word gevolg deur analyses van fragmente uit *Die heengaanrefrein* na aanleiding van vier kwessies wat volgens Hutcheon sentraal staan in die postmodernistiese teorie en praktyk. Hierdie sake is: intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; die problematiek van referensialiteit; die subjek en die representasie van subjektiwiteit; en ideologiese implikasies en politieke dubbelkoding. In die loop van die studie word die bespreking van *Die heengaanrefrein* aangevul met korter besprekings van ander tekste, soos byvoorbeeld George H. Weideman se "Kieselguhr-kleim", twee gedigte uit Breyten Breytenbach se *Soos die so* en P.J. Philander se gedigte "Die klippe praat" en "Genesis". In hoofstuk 13, die sluitstuk, word die bevindinge saamgevat en Hutcheon se model beoordeel.

## Summary

The main aim of this study is to investigate the possibility of using a postmodern reading strategy for Afrikaans poetry, in particular that type of poetry which, following Linda Hutcheon, I will call historiographic metapoetry. The investigation consists of four phases. Firstly, in order to implement Hutcheon's model, cognisance will be taken of the theory of postmodernism (chapters 1-3), particularly with regard to poetry, since the latter is apparently a marginalised genre in this theorisation. The second phase of the investigation encompasses a discussion of the discourse on



*postmodernism and poetry* in America, the Netherlands/Flanders and in Afrikaans (chapters 4-6, respectively). Attention is given to matters such as the developmental history of postmodernism, theorising on postmodern poetry and the practice of anthologising. The third phase bridges the gap between research on postmodernism and that on historiographic metapoetry (chapter 7). The focus will be on Pirow Bekker's poem "Apollo Smintheus", with specific attention being given to the representation of the event (the journey of Jonas de la Guerre into the hinterland in 1664) in the journal texts and other historiographic sources. Hutcheon's distinction between *event* and *fact* will also be adopted in the analysis.

The last phase of this study is an application of Hutcheon's model to Wilma Stockenström's poem, *Die heengaanrefrein*, a self-reflexive text on the arrival of the Huguenots in South Africa in 1688 (chapters 8-12). As an introduction to the discussion of the text, the problematising of various types of borders in the poem is examined. This is followed by an analysis of extracts from *Die heengaanrefrein* with reference to four matters that are, according to Hutcheon, central to post-modern theory and practice. These are: intertextuality, parody and the discourses of history; the problem of reference; the subject and the representation of subjectivity; and lastly ideological implications and political double-coding. The discussion of *Die heengaanrefrein* is supplemented with shorter discussions of other texts, for example, George H. Weideman's "Kieselguhr-kleim", two short poems from Breyten Breytenbach's *Soos die so* and P.J. Philander's poems "Die klippe praat" and "Genesis". In Chapter 13, the final chapter, the findings are summarised and Hutcheon's model is evaluated.

## Bedankings

Hartlike dank aan:

- prof Louise Viljoen, my promotor, vir haar skerpsinnige kritiese kommentaar en haar inspirasie oor jare heen
  - dr Etienne Britz, die interne eksaminator, en prof Hein Viljoen, die eksterne eksaminator, vir die evaluering van die proefskrif
  - Wilma Stockenström, met wie ek in 1994 'n onderhoud gevoer het; ook George Weideman en Pirow Bekker, met wie ek kortliks telefonies geskakel het
  - die volgende akademici, met wie ek in die vroeë stadium van die ondersoek gesprek gevoer het: prof Ton Anbeek, prof Hugo Brems, dr Ortwin de Graef, dr Aleid Fokkema, prof Douwe Fokkema, prof Rouston Gilfillan, prof Jaap Goedegebuure, dr Odile Heynders, drs Yves Tsoen, prof Wiljan van den Akker, en veral prof Rik van Gorp
  - die volgende akademici, wat dele van die proefskrif deurgelees en my van raad bedien het: dr Piet du Toit, dr Siegfried Huigen en drs Geno Spoormans; ook dr Ilse Feinauer en dr Edwin Hees, wat oor taalsake geadviseer het
  - die volgende persone, wat my op verskillende wyses ondersteun het: dr Jacqueline Bel, dr Korrie Korevaart en dr Willem van der Molen, drs Bertram Mourits, drs Joost van Hooreweder en dr Dorothea van Zyl
  - die Onderzoekschool Literatuurwetenskap, wat my in staat gestel het om in 1994 en 1995 verskillende werksinkels in Leiden, Utrecht en Leuven by te woon
  - die Universiteit van Stellenbosch, vir die vergunning van studieverlof
  - die personeel van die J S Gericke-biblioteek, vir hul vriendelike diens
  - my kollegas, oud-kollegas, studente, familie en vriende, vir hul belangstelling
  - my vriendin en die tweede ma in ons huis, Maria Meyer, vir haar loyaliteit en toewyding
  - my eggenoot, Edward, en my kinders, Lenelle en John-Henry, vir hul begrip, onderskraging en hulp
- en
- my ouers, Jan en Petro de Goede, aan wie ek hierdie proefskrif opdra, vir hul liefdevolle ondersteuning



## Inhoudsopgaaf

### Hoofstuk 1

#### Narratiewe

1.1	Narratiewe as fokuspunte.....	1
1.2	Die narratief van die proefskrif se ontstaan .....	1
1.3	Die narratief van die proefskrifinhoud.....	8
1.4	Enkele oorvereenvoudigde narratiewe van die postmodernisme .....	14
1.4.1	'n Oorvereenvoudigde historiese weergawe van die postmodernisme .....	14
1.4.2	Drie oorvereenvoudigde tipologiese weergawes van die postmodernisme .....	18
1.5	Die voorlopiegheid van die eie narratief .....	19

### Hoofstuk 2

#### Postmodernisme en poësie: Kontekstualisering van die sentrale probleemstelling

2.1	"Postmodernisme" - 'n sjibbolet .....	20
2.2	Die poësie as gemarginaliseerde genre .....	21
2.3	Die moontlikhede van 'n postmodernistiese metodiek.....	28
2.4	"Historiografiese metapoësie" - 'n bruikbare instrument? .....	30
2.5	Vrae en voorlopige antwoorde .....	36

### Hoofstuk 3

#### Modernisme en postmodernisme

3.1	Die babelse verwarring van <i>nou</i> en <i>ná</i> : Modernisme en postmodernisme.....	37
3.2	Die monoloog van die modernisme? .....	40
3.3	'n Polifonie van stemme: Die dialoë van die postmodernisme.....	47
3.4	Modernisme versus postmodernisme: Ihab Hassan se katalogusse.....	50
3.5	Brian McHale en die dominant .....	53
3.6	Ontploffings, trillings, aardbewings en apokalipse in die kultuurgeskiedenis .....	57
3.7	Om stukke van die geskiedenis los te skiet: "Kieselguhr-klein" van George H. Weideman .....	59

### Hoofstuk 4

#### Die ontstaan en ontwikkeling van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in Amerika

4.1	Die 'oorsprong' van 'n problematiese term .....	68
4.2	Die eerste postmodernistiese digters .....	69
4.2.1	Charles Olson en die Black Mountain-digters.....	70
4.2.2	Die San Francisco Renaissance-digters, die Beat-digters en die New York-digters .....	73
4.3	Die eerste waagmoedige teoretici.....	76
4.3.1	Irving Howe en die rigtinglose samelewing.....	76
4.3.2	Leslie Fiedler en die oorbrugging van die gaping tussen elitistiese en massakultuur.....	77



4.3.3	Susan Sontag en die nuwe sensibiteit .....	79
4.3.4	Richard Wasson en die intellektuele verset teen die modernisme .....	80
4.3.5	William Spanos en die eksistensialisme.....	82
4.3.6	Die einde van die vroeë ontwikkelingsfase van die postmodernisme.....	86
4.4	Die diskoers oor die postmodernistiese poësie en die verbreiding van die postmodernisme.....	87
4.4.1	Die Amerikaanse postmodernisme en die Europese (historiese) avant-garde.....	87
4.4.2	Postmodernistiese en hoofstroompoësie .....	87
4.4.3	Die verbreiding van die postmodernisme na ander gebiede.....	88
4.5	Ontwikkelinge in die Amerikaanse postmodernistiese poësie .....	91
4.5.1	Jerome Rothenberg en die <i>etnopoëtika</i> .....	91
4.5.2	Die deurbraak van die gemarginaliseerdes: Swart digters .....	92
4.5.3	Die deurbraak van die gemarginaliseerdes: Vrouedigters.....	93
4.5.4	<i>Performance poetry</i> .....	93
4.5.5	<i>Language poetry</i> .....	94
4.5.6	John Cage en kanstegnieke.....	96
4.6	Navorsers oor postmodernistiese poësie.....	96
4.6.1	Charles Altieri en die konsep <i>immanensie</i> .....	97
4.6.2	Jerome Mazzaro se postmodernistiese kanon.....	98
4.6.3	Marjorie Perloff, die "grandmama of American poetry" .....	99
4.7	Postmodernistiese antologieë .....	101
4.7.1	'n Baanbrekende antologie: <i>The New American Poetry</i> van Donald Allen (1960) .....	101
4.7.2	Van radikaal tot respektabel: <i>The Postmoderns. The New American Poetry Revised</i> van Donald Allen en George Butterick (1982) .....	106
4.7.3	Die postmodernisme as omvattende term: <i>Postmodern American Poetry. A Norton Anthology</i> van Paul Hoover (1994) .....	109
4.8	'n Enkele diskoers? .....	111

## Hoofstuk 5

### Die diskoers oor *postmodernisme en poësie*: 'n Trae ontvangs in Nederland en 'n lewendige debat in Vlaandere

5.1	Literêre sisteme en die enkelteks.....	112
5.2	Literêre strominge in die Nederlandse en Vlaamse letterkundes .....	114
5.3	Enkele momente in die Nederlandse en Vlaamse literatuurgeskiedenis.....	117
5.3.1	"De ruimte van het volledig leven": Die Nederlandse Beweging van Vijftig .....	118
5.3.2	Die Vlaamse verskeidenheid: Die Vijfenvijftigers .....	123
5.3.3	Die poësie van die sestigerjare: Die opkoms van die neorealisme, taalgerigte benaderings, parlandisme en neoromantisisme.....	124
5.3.4	Die invloed van die avant-garde.....	128
5.3.5	Die invloed van Amerikaanse digters .....	131
5.3.6	<i>Performance</i> en politiek .....	132
5.3.7	Die poësie van die sewentiger- en tagtigerjare: Eklektisisme .....	136
5.3.8	Vlaamse postmodernistiese poësie van die tagtiger- en negentigerjare: Die poststrukturealistiese variant.....	142
5.4	Twee Vlaamse postmodernistiese antologieë: <i>Twist met ons</i> (1987) en <i>Plejade. Zeven Vlaamse dichters</i> (1993).....	148
5.5	Debate oor <i>postmodernisme en poësie</i> : 'n Pot "truffels en paardenstront" .....	150



5.6	Kanoniseerders van konsepte en termineerders van terme .....	157
5.7	Verruiming van die diskoers: 'n Eties verantwoordelike postmodernisme .....	161

## Hoofstuk 6

### Die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in Afrikaans: Uitnodiging tot kritiese dialoog

6.1	Die Afrikaanse digterlike landskap sedert sestig.....	163
6.2	Periodisering, normdeurbreking en vernuwing.....	165
6.2.1	Die problematiek van periodecodes.....	165
6.2.2	Normdeurbreking en vernuwing.....	167
6.3	Problematiese praktyke, beginsels en konsepte.....	168
6.3.1	Uitnodiging tot kritiese dialoog.....	168
6.3.2	Die proefskrifskrywer besin .....	169
6.4	'n Postmodernistiese antologie? .....	171
6.4.1	<i>Poskaarte</i> word bekyk: Waar om te begin? .....	171
6.4.2	<i>Poskaarte</i> word bekyk: Wat en hoe om te versamel? .....	172
6.4.3	Kwelvrae .....	173
6.4.4	<i>Poskaarte</i> word bekyk: Wat en hoe om te versamel (vervolg)? .....	173
6.5	Periodisering as instrument by antologisering .....	174
6.5.1	Diachroniese periodisering? .....	174
6.5.2	Kwelvrae .....	176
6.5.3	En sinchroniese periodisering? .....	176
6.6	Die problematiese periodecodes <i>modernisme</i> en <i>postmodernisme</i> .....	178
6.7	Periodes as 'heuristiese instrumente'? .....	179
6.8	Periodisering as uitgediende begrip? .....	181
6.9	Die postmoderniteit? .....	182
6.10	'n Postmodernistiese antologie? .....	184
6.10.1	<i>Poskaarte</i> word bekyk: Kaarte op die tafel .....	185
6.10.2	Kwelvrae .....	185
6.10.3	<i>Poskaarte</i> word bekyk: 'n Postmodernistiese metodiek .....	186
6.10.4	<i>Poskaarte</i> word bekyk: Die titel en die subtitel.....	188
6.11	Tiperende kenmerke van die postmodernistiese letterkunde.....	190
6.12	Stephen Watson, nihilisme en dekonstruksie .....	198
6.13	'n Voorbeeld van 'n postmodernistiese teks: Breyten Breytenbach se <i>Soos die so</i> .....	199
6.14	Postmodernisme en postmoderniteit.....	203

## Hoofstuk 7

### Historiografie en poësie: "Apollo Smintheus" van Pirow Bekker as historiografiese metagedig

7.1	Die omsetting van gebeurtenis tot geskrewe teks.....	206
7.1.1	Feit en fiksie? .....	207
7.1.2	Die gedig as herskrywing van die geskiedenis .....	211
7.1.3	Interaksie tussen joernaal en gedig .....	214



7.2. Die joernaaltekste en ander historiografiese bronne.....	214
7.2.1 Die omsetting van gebeurtenis tot feit .....	215
7.2.2 Skrywing en herskrywing as verskrywing .....	220
7.2.3 Monsters as voortekens of waarskuwings .....	221
7.3 Die gedigteks.....	223
7.3.1 Binêre opposisies .....	224
7.3.2 Desentrering .....	229
7.4 Die kontingente vertelwyse.....	233
7.5 Historiografiese metapoësie as getuienis .....	240
7.6 Die mite as monster .....	243
7.7 Apollo Smintheus: Die muisegod.....	249
7.8 Die teel van tekste: Vermenigvuldigende intertekste .....	255
7.8.1 Die gedig as manifes: "Die klippe praat" van P.J. Philander.....	255
7.8.2 Die gedig as voetnoot: "Genesis" van P.J. Philander .....	258
7.8.3 Manifes en voetnoot.....	261
7.9 Postmodernistiese tendensies in "Apollo Smintheus" .....	261

## Hoofstuk 8

### 'n Postmodernistiese leesbenadering tot *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström: Die problematisering van grense

8.1 Die keuse van 'n leesstrategie.....	265
8.2 'n Fragmentariese narratief.....	266
8.2.1 'n Voorlopige verkenning van die narratief van afdelings I-VII van <i>Die heengaanrefrein</i> .....	267
8.3 Tot anderkant die grense van grensloosheid .....	274
8.3.1 Die grense van 'n opdragwerk ter nagedagtenis aan die Hugenate.....	276
8.3.2 Die intreegrens van die bundel: Die titel en die voorwerk .....	281
8.3.3 Genre grense.....	283
8.3.4 Die grens tussen feit en fiksie.....	293
8.3.5 Die grense tussen (inter-)tekste .....	296
8.3.6 Tyd-ruimtelike grense.....	298
8.3.7 Die grense tussen diskoerse: Taalkundige en stilistiese aspekte.....	302
8.3.8 Die grense van betekenis.....	304
8.3.9 Die slot van die bundel as grens .....	306

## Hoofstuk 9

### *Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig: Intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis

9.1 Historiografiese metafiksie .....	309
9.2 Postmodernistiese intertekstualiteit .....	310
9.2.1 Die getekstualiseerde spore van die literêre en historiese verlede.....	313
9.2.2 Generiese intertekstualiteit .....	314
9.2.3 Soorte intertekste .....	316
9.2.4 'n Postmodernistiese allegorie? .....	317



9.3 Die jagter as interteks .....	317
9.3.1 Wilma Stockenström se gedig "Die eland" as interteks .....	318
9.3.2 Die teiken geteken teen die groot-groot lug .....	321
9.3.3 Die jagter as tydlose verskynsel? .....	324
9.4 Nuwe teikens in <i>Die heengaanrefrein</i> : Die sku pondhaas as moontlikheid.....	327
9.5 Die maan as teiken.....	333
9.6 Die mens as ewige, vervloekte jagter .....	334
9.7 Die superponering van jagters en intertekste .....	335
9.8 Die brand wat grondlangs sluip.....	337
9.9 Die dood as jagter.....	341
9.10 Geskiedenis en letterkunde .....	343

## Hoofstuk 10

### ***Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig: Die problematiek van referensialiteit**

10.1 Referensialiteit .....	344
10.2 Historiese personasies: Benoeming of naamgewing.....	348
10.2.1 Die son self en 'n sondespoot: Satiriserende byname en hul referente.....	349
10.2.2 'n Kaalpoot Grys Eminensie: 'n Onbekende religieuse naam en 'n belangrike referent ...	352
10.2.3 Die Franse Hugenote: Skeldnaam én erenaam .....	356
10.2.4 Die vlugteling na Suid-Afrika: 'n Gemitologiseerde naam.....	359
10.3 Die 'akkuraatheid' van historiese besonderhede .....	363
10.4 Die referensiële draagwydte van die poësie: Gesuperponeerde beelde op 'n skerm.....	364
10.4.1 'n Vae lokasie en 'n rokende stad: Historiese en literêre intertekste.....	366
10.4.2 Sneeugebleikte denimblou, lintjies en rosette: 'Periferaal' historiese intertekste.....	369
10.4.3 Intertekstualiteit as die flikkering van beelde.....	374
10.5 Die ontstaan van 'n nuwe taal: Die trots van Franschhoek, die botterblom en die kreupelbos.....	376
10.6 Bevestiging in taal? .....	379
10.7 'Ou' en 'nuwe' historiese fiksie.....	381

## Hoofstuk 11

### ***Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig: Die subjek en die representasie van subjektiwiteit**

11.1 Die representasie van subjektiwiteit .....	383
11.2 Die verteller as subjek? .....	384
11.2.1 Die inskribering van subjektiwiteit in die vertelling.....	386
11.3 Protagoniste as subjekte.....	391
11.4 Die representasie van vroulike subjektiwiteit .....	393
11.4.1 Altyd aan die voet van die trajek: Die vrou se toegeskrewe geslagsrol .....	394
11.4.2 Die nooiensboom: Vroulike simboliek en die persepsies van vroulikheid.....	397
11.4.3 Die lieflik gesluerde: Vroulike simboliek en die persepsies van vroulikheid .....	400
11.5 Doodgewone leeslampverstrooiing: Die leser en subjektiwiteit .....	402



## Hoofstuk 12

### ***Die heengaanrefrein as historiografiese metagedig: Ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering***

12.1	Ideologiese implikasies.....	407
12.2	Politieke dubbelkodering .....	408
12.3	Die kaatsing van skyn: Diskoers, mag en ideologie .....	411
12.3.1	Die son self: Politieke mag en vertoon.....	411
12.3.2	Om die truuks beter te beheers: Politiek en die kunste .....	413
12.3.3	De omnibus dubitandum: 'n Metodiek van betwyfeling.....	417
12.3.4	'n Sondespoot: Magsbeheptheid en selfverryking.....	421
12.4	Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie?: Die openbaarmaking van politieke ongeregthede .....	422
12.5	'n Ou woedende god: Politiek en religie .....	424
12.6	Die ideologie van die swart nasionalisme .....	428
12.6.1	'n Blinde swart duif: Die swart bewussynsideologie.....	428
12.6.2	Die Khoikhoi en klinkers van basterlatyn: Die taal van die Ander .....	431
12.7	Die ideologie van die wit nasionalisme .....	433
12.7.1	'n Nasionale kronkelende pad: Die wit apartheidsideologie.....	433
12.7.2	My manjifieke geliefdes: Die diskoers van apartheid .....	435
12.7.3	Die tuislande van voorkeur: Aanvaarding van die diskoers van apartheid.....	438
12.8	Die swewing op velyn: Dubbelkodering en dualiteite .....	440

## Hoofstuk 13

### Slot

13.1	Die narratief van die reis wat onderneem is .....	445
13.2	Linda Hutcheon se model as 'meesternarratief' .....	447
13.3	'n Beoordeling van Hutcheon se model .....	447
13.4	Verdere ondersoeke .....	451
13.5	Gevolgtrekkings .....	452
13.6	'n Eties verantwoordelike lees- en leefpraktyk? .....	452



# Hoofstuk 1

## Narratiewe

In most of the critical work on postmodernism, it is narrative - be it in literature, history, or theory - that has usually been the major focus of attention.

Linda Hutcheon

### 1.1 Narratiewe as fokuspunte

"Postmodernism is an exasperating term, and so are postmodern, postmodernist, postmodernity, and whatever else one might come across in the way of derivation." So lui die openingsin van Hans Bertens se begripsgeskiedenis van die postmodernisme, naamlik *The Idea of the Postmodern. A History* (Bertens 1995:3). Die onhebbelike, tergende fenomeen van die postmodernisme is die onderwerp van hierdie studie, spesifiek wat die poësie betref - 'n relatief gemarginaliseerde genre in die algemene postmodernistiese<sup>1</sup> diskoers. Die sentrale probleem wat ondersoek word, is die bruikbaarheid van 'n postmodernistiese model of metodiek by die lees van teksvoorbeelde uit die resente Afrikaanse poësie.

Omdat dit wil voorkom asof die narratief en narrativisering sentraal staan in die postmodernistiese diskoers en toenemend onder die soeklig kom in 'n wye verskeidenheid vakdissiplines (Hutcheon 1988:5 en 122; vgl. Ankersmit 1983:2 e.v., Perloff 1985b:158 e.v., Musschoot 1991:79, Kreiswirth 1992:629-657, Kibédi Varga 1993:12-13 en Bertens 1995:3-5), word daar in hierdie hoofstuk enkele *narratiewe* oor die studie en die studie-objek vertel: *stories* - uiteraard ook *stories* wat *histories* van aard is.

### 1.2 Die narratief van die proefskrif se ontstaan

Die jaar 1988 is 'n belangrike datum in die geskiedenis van hierdie proefskrif se ontstaan. Pas ná voltooiing van my M-tesis oor die dier as teken in Wilma Stockenström se *Monsterverse* (Foster 1987), het *Die heengaanrefrein* in 1988 verskyn - 'n opdragwerk ter herdenking van die koms van die Franse Hugenote in 1688 na Suid-Afrika. Terselfdertyd verskyn daar in 1988 twee belangwekkende werke oor die postmodernisme wat die teoretiese diskoers van die voorafgaande jare registreer en wat rigtinggewend sou word ten opsigte van my voorgenome doktorsale studie oor Stockenström se epiese gedig: Hans Bertens en Theo D'haen se *Het postmodernisme in de literatuur*. *Synthese* en Linda Hutcheon se *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. Hier

<sup>1</sup> Die skryfwyse *postmodernisme* en *postmodernisties* word in hierdie proefskrif benut. 'n Hoofletter word nie gebruik nie, aangesien dit die indruk kan skep dat ek die woord wil verhef tot selfgenoegsame eienaamstatus en die konsep wil sanksioneer tot legitieme en onwrikbare geldigheid. Ook word die koppelteken nie gehandhaaf nie, omdat dit die siening van 'n besliste chronologiese opvolging van die postmodernisme op die modernisme sal ondersteun. Die adjektief *postmodernisties* word meestal gebruik, betekenende: met die aard of vorm van die postmodernisme; van, betreffende, afkomstig van die postmodernisme; vertonende, gekenmerk deur die postmodernisme (vergelyk die HAT, lemma "-ies"). Die adjektief *postmodern* word wel soms gebruik wanneer daar na die *postmoderne wêreld* of die *postmoderne kondisie* verwys word, wat betrekking het op die *postmoderniteit*.



te lande wy die redaksie van *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* twee opeenvolgende uitgawes aan die postmodernisme, wat my belangstelling verder stimuleer.

*Die heengaanrefrein* is in opdrag van die Nasionale Feeskomitee Hugenate geskep vir die driehonderdjarige feesvieringe ter herdenking van die koms van die Franse Hugenate na Suid-Afrika. Terwyl daar in 1988 'n tydperk van politieke hoogspanning in die land geheers het, het 'n bepaalde segment van die bevolking hulde gebring aan hul voorouers wat honderde jare vantevore weens godsdienstige oorweginge uit hul geboorteland na omringende lande (veral die Nederlande) moes vlug en hulle later aan die suidpunt van Afrika kom vestig het. In die media het die feesgeleentheid groot aandag geniet. Op een van die kleurfoto's stap regstreekse afstammelinge van die Hugenate gekostumeerd in 'n karnavalprosesie in Franschoek se hoofstraat af. Hoewel dit 'n oorvereenvoudiging en 'n stereotipering sou wees om na die Hugenate te verwys as Europese setlaars wat meegewerk het aan die kolonisering van Suid-Afrika ten koste van die inheemse bevolking, kan die skrynende ironie van hierdie feesvieringe in spesifiek Afrikanergeledere te midde van die noodtoestand en al sterker wordende gerugte van politieke ongeregthede nie geïgnoreer word nie. *Die heengaanrefrein* onderstreep dié soort ironieë.

"Waar was die Afrikaanse skrywers toe die land gebrand het?", vra Hein Willemse by geleentheid (vgl. Louw 1988:25). Ten minste een van hulle het hierdie brandstigting regstreeks aangespreek: Wilma Stockenström. Haar provokerende gedig *Die heengaanrefrein* was duidelik nie 'n werk wat die koms en nalatenskap van die Franse Hugenate ongekwalifiseerd wou vier nie, maar wat die vele mites oor die Hugenate wou dekonstrueer, en terselfdertyd kommentaar wou lewer op die politieke onrus in die land.

Waar was die Afrikaanse skrywers toe die land gebrand het? By uitbreiding sou mens kon vra: Waar was die literature, die teoretici, die kritici?

Die aanvanklike voorneme met hierdie studie was om *Die heengaanrefrein* as 'enkelteks' post-strukturalisties te benader. Omdat die dekonstruerende en demistifiserende ingesteldheid van die gedig as 't ware 'n dekonstruktivistiese leesstrategie uitnooi, was die poststrukturalisme 'n voor die hand liggende leesbenadering. Boonop was die poststrukturalisme in die laat-tagtigerjare in swang - vir 'n groot groep akademici was dit aanloklik en moontlik selfs gerieflik om op Derridiaanse en Barthesiaanse wyse alles as teks te beskou. Tog kon skokkende berigte oor gebeurtenisse van die dag niemand onaangeraak laat nie. Op letterkundige front is ernstige debatte gevoer oor die konflik tussen estetiek en politiek, waarby skrywers en kritici vir hulself en ander rekenskap moes gee van die maatskaplike relevansie van hul onderlinge aktiwiteite. Sekere skrywers is beskuldig van 'n verlustiging in selfrefleksiewe woordspeletjies. Beoefenaars van die reeds genoemde Derridiaanse en Barthesiaanse variante van die poststrukturalisme is aangekla van 'n elitistiese vakbedryf in hoë akademiese ivoortorings. Vrae is gestel oor die rol en funksie van die letterkunde in die breër gemeenskap, oor die verantwoordelikheid al dan nie van die skrywer om kommentaar te



lewer op sosio-politieke ongelykhede en ongeregthede, en op die aandeel van die kritikus aan die uitbreiding en perpetuering van bepaalde teoretiese standpuntinname wat eerder in 'n eerste-wêreldopset tuishoort - in die besonder die postmodernistiese teorie. Hierdie vraagstelling in die literêre wêreld lei daartoe dat *Tydskrif vir Literatuurwetenskap* in 1988 twee spesiale uitgawes aan die postmodernisme wy, soos reeds vermeld, met bydraes van onder andere Elize Botha, André P. Brink, Andries Gouws, Ina Gräbe, Wilhelm Liebenberg, Jean Lombard, Bert Olivier, Rory Ryan en Hein Viljoen.

Die belangstelling wat die postmodernisme geniet, hang ook saam met die institusionalisering daarvan sedert die tagtigerjare. Akademiese instellings en die boekebedryf het sowel bevestigend as bevraagtekenend meegewerk aan die verbreiding van die term, sodat dit gaandeweg deel geword het van die literêr-teoretiese kanon. Tog het selfs van die mees entoesiastiese navorsers later afwysend begin staan teenoor spesifiek die poststrukturalisme, veral as gevolg van Derrida en Barthes se ekstreme tekstualiteitsopvattinge en Foucault se gelykstelling van kennis en mag waardeur dit gereduseer is tot die effek van 'n sosiale struktuur. Mettertyd het dit duidelik geword dat daar in die postmodernistiese diskoers oor 'n breë front heen kritiek en weerstand aan die opbou was teen die poststrukturalisme, wat van 'n a-politieke houding beskuldig is. Deur ernstige nadenke oor politieke en ideologiese kwessies ten opsigte van alle vlakke van die samelewing het teoretici uit verskillende dissiplines (nie net die letterkunde nie) stewige bydraes begin lewer om die diskoers<sup>2</sup> oor die postmodernisme te verruim, veral wat ideologiese en politieke aspekte betref. Teen die negentigerjare het die diskussie oor die postmodernisme wyer uitgekring en is die debat verder gestimuleer deur lesingreekse vir die breër publiek by die Universiteit van Kaapstad tydens die jaarlikse openbare winter- en somerskole, met as sprekers André P. Brink (1992), Suzanna Parushnikova (1994) en Marcel Janssens (1995)<sup>3</sup>.

Maar ten opsigte van die noodtoestand van die tagtigerjare kan steeds gevra word: Waar was die Afrikaanse skrywers en die letterkundiges en die feesvierendes toe die land gebrand het? Was hulle so behep met hul postmodernistiese speletjies en met hul 'volksfees' dat hulle blind was vir

2

Die term *diskoers* word op verskillende wyses in die teorie benut (vgl. Jenkins 1991:71). Derrida (1988a:110) skryf byvoorbeeld: "This was the moment when language invaded the universal problematic, the moment when, in the absence of a center or origin, everything became discourse - provided we can agree on this word [...]". Naas die algemene betekenisse van *gesprek*, *betoog*, *diskussie* en *redevoering* (vgl. die HAT), het die term gelaai waardes in die linguïstiek en literatuurwetenskap. In die postmodernistiese teoretisering is dit 'n sentrale begrip (Hutcheon 1988: 184). Vir byvoorbeeld Foucault is diskoers onlosmaaklik verbonde aan mag; dit is sowel 'n instrument as 'n effek van mag. "[W]e must conceive discourse as a series of discontinuous segments whose tactical function is neither uniform nor stable", skryf Foucault (1984:100). Historiografiese metagedigte soos *Die heengaanrefrein* situeer hulself in bepaalde diskursiewe kontekste en gebruik dan daardie situering om die nosie van kennis te bevraagteken. In navolging van Hutcheon (1988 en 1989) word die term *diskoers* in hierdie proefskrif ten opsigte van verskillende sake gebruik. Met die enigins lomp uitdrukking "die diskoers oor *postmodernisme en poësie*" word nie net bedoel 'die algemene gesprek of diskussie oor die verwantskap tussen die kultuurverskynsel van die postmodernisme en die poësie nie', maar word gesuggereer dat dit hier om ideologiese kontekste gaan. Die postmodernisme is immers reeds 'n diskoers; soms verwys ek dus na "die diskoers van die postmodernisme" of "die postmodernistiese diskoers". (Net so is die poststrukturalisme, die geskiedenis, die historiografie, die letterkunde en verskynsels soos apartheid ook diskoerse - vgl. Hutcheon 1988: 77). Ook die poësie is reeds 'n diskoers; kunstenaars en kritici verwys dikwels na hul eie werk as diskoerse (Hutcheon 1989:4). Die formulering "die diskoers oor *postmodernisme en poësie*" beteken dus nie net die diskoerse van die postmodernisme en die poësie afsonderlik nie, maar *die diskoers (of diskoerse) oor hierdie diskoerse* (op 'n 'metavlak', dus). Vergelyk die gebruik van die Engelse voorsetsels "on" en "about". (Foucault 1972 gebruik byvoorbeeld die uitdrukking "the Discourse on Language".) Enige diskoers is deel van 'n ander diskoers.

3

Die lesingreekse van Brink en Parushnikova het ek bygewoon, maar nie dié van Janssens nie. Van laasgenoemde het ek in Leuven en Stellenbosch lesings oor die postmodernisme bygewoon (Janssens 1995a; sien ook 1995b, 1995c en 1995d).



die sosio-politieke problematiek van die dag? Waarom was hulle skynbaar traag om die ongeregtighede van hul eie tyd aan die kaak te stel? Waarom kon hierdie sake nie geopenbaar en verwerk word nie, vra Stockenström in *Die heengaanrefrein* (15<sup>4</sup>):

Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie  
wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete  
en hoekom die polisie hond aan die leiriem tjank?

Is die kritiek van "Postmodern Games While Soweto Burns" geregverdig? Hierdie frase is glo in 1986 gebruik as titel van 'n resensie oor J.M. Coetzee se roman *Foe*, berig Dovey (1989:119). Dit impliseer dat die postmodernisme nie 'n geskikte literêre modus is in 'n situasie soos dié van Suid-Afrika nie, en dat daar by implikasie wel sekere skryfmodusse bestaan wat *meer* geskik is. Vrae oor die geskiktheid en relevansie van die postmodernisme as leesstrategie en oor die ideologiese en politieke kommentaar in *Die heengaanrefrein* self op die werklikhede van die tagtigerjare het dus verhoed dat ek 'n vertekstualiseerde werklikheidsopvatting wou hanteer. Deurdat ek genoodsaak was om rekenskap te gee van die keuse van die poststrukturalisme as teoretiese raamwerk en as leesstrategie, en om die ekwivalensie tussen die poststrukturalisme en die postmodernisme uit te klaar, het ek tot ander insigte oor die meriete van die poststrukturalisme as leesbenadering gekom. Dit het duidelik geword dat 'n *eties verantwoordelike* postmodernisme 'n meer geskikte teoretiese raamwerk sou bied vir 'n analise van *Die heengaanrefrein*. Sodanige postmodernistiese ramingsprosedure sou vrae aan die teks stel wat andersins versweë of agterweë sou bly - 'n teks waarin die tegniek van vraagstelling en bevraagtekening juis voorrang geniet, soos wat uit die aanhaling hierbo blyk.

Die reeds genoemde twee bronne oor die postmodernisme wat in 1988 verskyn het, het 'n deurslaggewende rol gespeel in die besluit om *Die heengaanrefrein* nie uitsluitlik poststrukturalisties te benader nie. Hoewel Hans Bertens en Theo D'haen se *Het postmodernisme in de literatuur* nog stewig in die poststrukturalisme geanker is, was dit om twee redes insiggewend: eerstens bied dit insae in die perspektief op die diskoers oor die postmodernisme in Nederland en tweedens bied dit bevestiging daarvan dat dié diskoers hoofsaaklik konsentreer op die prosa.

Ook Linda Hutcheon se studie *A Poetics of Postmodernism* (en haar studie van die daaropvolgende jaar, *The Politics of Postmodernism*) benut die prosa as sentrale studie-objek; tog betrek sy ook voorbeeldmateriaal uit ander kultuursfere. Wat my in haar teorie aangetrek het, was 'n meer gematigde benadering ten opsigte van die stryd tussen estetiese en politieke. Haar teoretisering oor historiografiese metafiksie weerlê die ekstreme tekstualiteitsbenaderings van die poststrukturaliste en dekonstruktiviste - sy aanvaar die empiriese werklikheid as gegewe en stel dit herhaaldelik duidelik dat die verlede wel eenmaal bestaan het, maar dat die enigste toegang daartoe deur middel van tekste is; die kennis van die verlede word dus semioties oorgedra (Hutcheon 1988:122).

<sup>4</sup> By verwysings na *Die heengaanrefrein* word slegs die bladsynommers verstrek, nie die jaartal nie.



Hutcheon se akkommoderende, hibridiese benadering ten opsigte van die postmodernisme wen hier te lande spoedig veld. In die daaropvolgende dekade word haar teorie benut in vele artikels, tesisse en proefskrifte (vergelyk byvoorbeeld die proefskrifte van Willie Burger uit 1995, Etienne van Heerden uit 1996 en Philip John uit 1998<sup>5</sup>) wat die toepasbaarheid daarvan bevestig - spesifiek wat die prosa betref. Die 'toeëiening' van Hutcheon se teorie in studies oor die Afrikaanse prosa is 'n eggo van wat in die algemene teoretisering oor die postmodernisme die geval blyk te wees: *postmodernisme en prosa* lyk na stalmaats. 'n Jaar ná die Hugenotefees verskyn Antjie Krog se bundel *Lady Anne*. Reeds vroeg in die resepsie van die bundel word dit as 'n bloudruk van die postmodernisme beskou (Grové 1990:252 bemerk in die bundel 'n "bewuste, byna resepmatige poging om postmodernisties te werk te gaan"). Nie net lewer dit 'n uiters belangrike bydrae tot die debat oor die konflik tussen esteties en politiek nie, maar ook vertoon dit tekskenmerke wat reeds algemeen ten opsigte van die prosagenre as postmodernisties aanvaar is: die afwys van 'n meesternarratief; die problematisering van die grens tussen feit en fiksie; die vermenging van representasies van die eie tyd en dié van die verlede; die versplintering van subjektiwiteit; die wegbeweeg van 'n lineêre narratiewe aanbieding; en die oop, meervoudige slot wat die leser siklies terugvoer in die teks in. Die vele artikels, verhandelings en proefskrifte oor hierdie bundel benadruk enersyds die sosio-politieke relevansie daarvan, en andersyds die tersaaklikheid van bepaalde dominante teoretiese benaderings (in die besonder die postmodernisme). Hierteenoor ontvang *Die heengaanrefrein* minder aandag en word dit nie van meet af aan as postmodernisties getipeer nie. So is Ronell Boshoff se M.A.-tesis (1991), wat 'n insiggewende vergelykende ondersoek bevat na die ooreenkomstige beeldgebruik in *Die heengaanrefrein* en "Groot ode" van N.P. van Wyk Louw, hoofsaaklik simbolistes, modernisties en strukturalisties van aard. Met so 'n leesbenadering kan daar nie *per se* 'fout' gevind word nie - daar is immers verskillende teksbenaderings tot 'n navorser se beskikking by die bestudering van 'n literêre teks. Bertens en D'haen (1988:9) meen heel tereg dat dit moontlik is om *alle* literêre tekste, vanaf die Bybel en die *Odussee*, binne 'n postmodernistiese kader te benader. Tog was Marlene van Niekerk tydens my presentasie in 1995 by die Winterschool van die Onderzoekschool Algemene Literatuurwetenskap in Utrecht nie daarvan oortuig dat *Die heengaanrefrein* 'n postmodernistiese leesbenadering behoef of regverdig nie. Hierteenoor wys Helize van Vuuren in 1997 by 'n dagseminaar van die Afrikaanse Letterkundevereniging op Stellenbosch wel kursories op die postmodernistiese aard van die bundel, hoewel sy vraagtekens plaas agter bepaalde sieninge van die konsep *postmodernistiese poësie* (na die artikel wat Van Vuuren in 1998 sou publiseer, word in hoofstuk 6 van hierdie studie teruggekeer). Eers in 1998 - tien jaar ná die verskyning van die bundel - sou *Die heengaanrefrein* onomwonde binne 'n postmodernistiese raamwerk teregkom. In hierdie jaar promoveer Fernel Abrahams op 'n proefskrif waarin *Die heengaanrefrein* sentraal staan: *Poësie en die politiek van die postmodernisme*. 'n *Ondersoek na die postmodernistiese poësie van Wilma Stockenström*. Hierin betoog Abrahams

<sup>5</sup> John (1998) is meer krities ingestel teenoor Hutcheon se teorie as die ander twee navorsers - sien hoofstuk 2.4.



(1998) onder meer dat die bevraagtekening van historiese representasies skakeling bewerkstellig tussen die postmodernistiese debat en die postkoloniale diskoers.

Teenoor die 'gemak' en 'vanselfsprekendheid' waarmee Abrahams *Die heengaanrefrein* binne die postmodernisme situeer, het ek dit nodig geag om eers die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme na te gaan, met toespitsing op die genre van die poësie. Dit het spoedig duidelik geword dat so 'n onderneming nie sonder probleme sou wees nie. Dat daar in die sentrale teorediskoers van die postmodernisme feitlik uitsluitlik op die prosa gekonsentreer word en dat die term *postmodernistiese poësie* nog steeds deur sommige literatore met argwaan bejeën word, het 'n besinning oor hierdie konsep genoodsaak. Een van die groot ironieë in hierdie verband is juis die gegewe dat die term *postmodernisme* in die Amerikaanse poësiekritiek gemunt is en sedert die vyftigerjare daarvandaan verbrei het na ander genres, na ander kultuurgebiede en na ander lande - ook na Suid-Afrika. Die postmodernisme het dus spoedig 'internasionale'<sup>6</sup> (of eerder: multi-nasionale) status verkry, hoewel dit eintlik 'n Westerse begrip is. As sodanig is dit 'n nuttige instrument om die letterkundes van verskillende tale mee te benader en te vergelyk. Met dié doel voor oë het ek besluit om ondersoek in te stel na die situasie van die literêre sisteme in Amerika, Nederland en Vlaandere, onder meer om bestek te neem van die posisie van die poësie binne die postmodernistiese diskoers, van die teoretisering oor die sogenaamde postmodernistiese poësie, en van die rol van antologisering in hierdie verband. Soos in hoofstuk 4 betoog, word die Amerikaanse letterkunde betrek omdat die postmodernistiese diskoers in die veertiger- en vyftigerjare in Amerika ontstaan het; 'n studie oor die Afrikaanse postmodernistiese poësie moet dus noodwendig met hierdie geskiedenis rekening hou. Tydens die akademiese en kulturele boikotjare was Suid-Afrikaanse skrywers in 'n groot mate ook blootgestel aan die Amerikaanse kultuur, maatskappy en denkwys, waarin die postmodernistiese *Weltanschauung* gedy het en navorsing oor die onderwerp gefloreer het<sup>7</sup>. Hoedanig hierdie invloed op Afrikaanse digters was, is 'n saak waaroor maar net gespekuleer kan word. In welke mate die New Critics-benadering, wat aan heelwat van die Afrikaansdepartemente aangehang is, vervang is met die 'nuwe' benaderings van die postmodernisme en die dekonstruksieteorie, is ook oop vir bespreking. Aan die Nederlandse en Vlaamse letterkundes word in hoofstuk 5 aandag bestee op grond van die taalverwantskap en die noue akademiese en kulturele bande vóór en ná die boikotjare. Kennisname van die situasie in hierdie lande verskaf ook insae in die wyse waarop die fenomeen van die postmodernisme na Europa verbrei het en in die Lae Lande tereggekom het, ondanks weerstand teen die invoer van die konsep, veral in Nederland.

6

Enkelaanhalings word gebruik ter wille van (my eie) beklemtoning, relativisering of ironisering. Dubbelaanhalingstekens word gebruik vir aanhalings uit bronne. Vir 'n aanhaling binne 'n aanhaling word enkelaanhalingstekens aangewend. Aanhalings in blokvorm kry geen aanhalingstekens nie, maar 'n aanhaling binne so 'n blokaanhaling word van enkelaanhalingstekens voorsien. Vierkanthakies (en stippels) word gebruik wanneer 'n woord of woorde uitgelaat word in 'n aanhaling, of by wysigings. Ook word vierkanthakies by of in aanhalings gebruik vir my eie kommentaar.

7

Van Heerden (1997:33-35) bespiegel ook oor die moontlike invloed van die Amerikaanse postmodernisme op Afrikaanse skrywers.



Die vergelykende studie van die verskillende diskoerse en poësiekorpusse het bevestig dat daar sedert die sewentigerjare in die Afrikaanse poësie 'n duidelike belangstelling in die geskiedenis en in die eietydse sosio-politieke aktualiteite teenwoordig is - meer as wat in die Nederlands/Vlaamse en moontlik selfs in die Amerikaanse poësie die geval is - en dat dié belangstelling gepaard gaan met 'n nadenke oor estetiese kwessies soos die literêre tradisie en die eie poëtiese status. Hiervan is die gekose teks, *Die heengaanrefrein*, een van die frappantste voorbeelde. Hierdie soort tekste wil ek *historiografiese metapoësie* noem, na aanleiding van Linda Hutcheon se konsep "historiographic metafiction" (Hutcheon 1988:5): tekste wat enersyds bewys lewer van 'n besinning oor hul eie aard en status as letterkunde, maar andersyds op paradoksale wyse gebruik maak van historiese gebeurtenisse en personasies, en in die proses historiografies funksioneer. In die meeste van die navorsing wat al oor die postmodernisme gedoen is, beweer Hutcheon (1988:5), is dit die narratief wat sentraal staan - of dit nou in die letterkunde, die geskiedenis of die teorie is. Volgens haar word dié drie domeine in die historiografiese metafiksie geïnkorporeer: die teoretiese selfbewussyn van geskiedenis en fiksie as menslike konstrakte (*historiografiese metafiksie*) dien as fondament vir die herbesinning en herverwerking van die vorme en inhoude van die verlede (sowel dié van die werklikheid 'daarbuite' as dié van die letterkunde self). Historiografiese metafiksie is nie slegs *metafiksie* nie; ook is dit nie bloot 'n ander variant van die historiese roman nie (sien hoofstuk 10.7 van die proefskrif). Dit is inherent selfweersprekend omdat dit binne bepaalde konvensies funksioneer ten einde hulle te ondermyn. In haar ondersoek na postmodernistiese romans konsentreer Hutcheon (1988) op vier sake: ten eerste intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; tweedens die problematiek van referensialiteit; in die derde plek die subjek in en van die geskiedenis en die subjek se geskiedenis; en laastens ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering. Hoewel ek besluit het om Hutcheon se model as postmodernistiese metodie in my studie te gebruik, moet dit duidelik gestel word dat ek dit nie as die enigste of dominante model in die teoretisering oor die postmodernisme beskou nie; ook ander modelle is goed bruikbaar. Die toepassing van Hutcheon se model word dus aangevul met die bydraes van ander teoretici ten einde te verhoed dat dit die status van 'n 'meesternarratief' verkry.

Hoewel dit oorspronklik my bedoeling was om *Die heengaanrefrein* as 'enkelteks' te bestudeer, was dit uit 'n wetenskaplike oogpunt aangewese om ook ander gedigte in mindere of meerdere mate as ondersoekmateriaal te betrek ten einde te probeer demonstreer wat ek onder die konsep *historiografiese metapoësie* verstaan. (Van hierdie gedigte kan terselfdertyd as intertekste van die Stockenström-tekste beskou word.) So is besluit om ondersoek in te stel na Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" oor die 'landsreisiger' Jonas de la Guerre se reis die binneland in vanaf 11 Oktober 1663 tot 22 Januarie 1664. Ander tekste wat in die loop van die studie betrek word, is onder meer "Kieselguhr-kleim" van George H. Weideman (naas "Die beiteljtjie" van N.P. van Wyk Louw); "Die klippe praat" en "Genesis" van P.J. Philander; "5 Februarie 1974" en "17 Desember 1988" uit die bundel *Soos die so* van Breyten Breytenbach; "moeder van afrika" van Syda Essop



en "highlights of de year 1960" van Adam Small. Die besprekings van hierdie gedigte (in sommige gevalle meer uitvoerig as in ander) baan die weg vir 'n bespreking van *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström met behulp van 'n postmodernistiese metodiek. Omdat *Die heengaanrefrein* gesitueer is in 'n stelsel van verwysings na ander tekste, sien ek dit as 'n nodus of knooppunt binne 'n intertekstuele netwerk (vgl. Hutcheon 1988:127, in aansluiting by Michel Foucault). Die gesprek wat *Die heengaanrefrein* met die omringende tekste voer, is 'n voorbeeld van wat Hutcheon (1988:124 e.v.) *postmodernistiese intertekstualiteit* noem: 'n parodiese dubbel-diskoers bestaande uit 'n dialoog met sowel die letterkunde as die geskiedenis. Ten einde hierdie dubbeldiskoers te demonstreer, word daar in die bespreking van die 'nodusteks' *Die heengaanrefrein* sowel historiese as literêre intertekste betrek: naas die intertekste van byvoorbeeld die Hugonote en die San, ook dié van "Die eland" van Stockenström en van enkele San-mites.

Samevattend: Die verskyning in 1988 van *Die heengaanrefrein* en van teoretiese werke soos *Het postmodernisme in de literatuur* en *A Poetics of Postmodernism* en die besef dat die postmodernisme nie 'n homogene, monolitiese, stabiele begrip is nie, het tot die besluit gelei om eersgenoemde teks nie 'suiwer' poststrukturalisties te benader nie, maar om dit met behulp van Hutcheon (1988) se model te benader, aangevul met verskillende ander postmodernistiese invalshoeke en leesstrategieë. So 'n leesbenadering impliseer voorts dat hierdie teks nie in isolasie bestudeer kon word nie, maar dat ek dit binne die konteks van die postmoderniteit moes situeer: volgens sosioloë en ander sosiaalwetenskaplikes die era waarin die Weste tans verkeer. Die oorspronklike plan om slegs met 'n 'enkelteks' as primêre ondersoeksobjek te werk, is uiteindelik verruim tot 'n ondersoek na die diskoers oor *postmodernisme en poësie*, met *Die heengaanrefrein* as nodus binne 'n uitgebreide intertekstuele netwerk. Omdat ek 'n blote enumerasie wou vermy van gedigte wat sterk selfrefleksief is maar terselfdertyd oopgestel is na die historiese werklikheid, het ek die getal voorbeeldtekste beperk, sodat die vier aspekte van die Hutcheon-model na behore ondersoek kon word.

### 1.3 Die narratief van die proefskrifinhoud

In die voorafgaande afdeling van hierdie hoofstuk<sup>8</sup> is die geskiedenis van die proefskrif se ontstaan in breë trekke geteken en is die aandag gevestig op die sosio-politieke en literêr-teoretiese kontekste van die laat-tagtigerjare, toe Wilma Stockenström se epiëse teks *Die heengaanrefrein* verskyn het. In hierdie afdeling word die verloop van die betoog van my proefskrif uiteengesit: die 'storie' van die 'inhoud' van die proefskrif.

Hoofstuk 2 bied 'n kontekstualisering van die sentrale probleemstelling van die proefskrif. Dit open met 'n besinning oor die konsep *postmodernisme* - in vele opsigte 'n literêre sjibbolet. Daar-

<sup>8</sup> Die term *hoofstukafdeling* word dikwels in hierdie proefskrif gebruik ter aanduiding van 'n spesifieke genommerde onderafdeling van 'n hoofstuk. Ten opsigte van die sewe dele waaruit *Die heengaanrefrein* bestaan, word die term *afdeling* gebruik, met daarnaas die nommer van die betrokke afdeling in Romeinse syfers.



na word vrae gestel oor die marginalisering van die poësie in die postmodernistiese teorie en in die literêre diskoers en die literêre sisteem<sup>9</sup>. Die hoofstuk word afgesluit met 'n besinning oor die moontlikheid van 'n postmodernistiese metodiek by die lees van Afrikaanse gedigte en die bruikbaarheid van Hutcheon se model van *historiografiese metafiksie* ten opsigte van die poësie.

Hoewel die streng onderskeid tussen modernisme en postmodernisme in my proefskrif afgewys word, word daar in hoofstuk 3 ter wille van analitiese oorweginge ondersoek ingestel na die manifestasies van die modernisme in die letterkunde, ter onderskeiding van postmodernistiese kunsmanifestasies. Dat ek nie in hierdie studie die modernisme in 'n binêre verhouding wil opstel teenoor die postmodernisme nie, word gedemonstreer deur 'n bespreking van Hassan se katalogusse van kenmerke van die modernisme en die postmodernisme. Aandag word ook bestee aan Brian McHale se teorie oor die dominant, waarvolgens epistemologiese vraagstelling in die modernisme sou oorheers, en daarteenoor ontologiese vraagstelling in die postmodernisme (McHale 1987a). Ook hierdie onderskeiding word bevraagteken. Die kompleksiteit van die identifisering en benoeming van verskillende bewegings of tydvakke in die kultuurgeskiedenis word vervolgens gedemonstreer deur gebruikmaking van metafore soos dié van die apokalips. Hierna is daar 'n bespreking van George H. Weideman se "Kieselguhr-klein" en 'n vergelyking daarvan met N.P. van Wyk Louw se bekende gedig "Die beiteljtjie", in 'n poging om na te gaan wat die verskil in effek is van die benutting van 'n modernistiese en 'n postmodernistiese leesstrategie, asook om te probeer uitvind of daar werklik onderskei kan word tussen modernistiese en/of postmodernistiese elemente in 'n gedig.

Hoofstukke 4, 5 en 6 bied drie verskillende weergawes van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* aan: vir wat betref die situasie in Amerika, in Nederland en Vlaandere, en in Afrikaans. Hierdie drie weergawes word nie op identiese wyse aangebied nie, omdat die geskiedenis van die diskoers in die onderskeie literêre sisteme verskil. Die doel is dus nie om drie (of vier - indien Vlaandere afsonderlik beskou word) gelykwaardige historiese oorsigte aan te bied nie, maar om klem te lê op dit wat na my mening kernmomente en kernvraagstukke is in die betrokke diskoerse oor *postmodernisme en poësie*.

Omdat die postmodernisme 'oorspronklik' in Amerika ontstaan het, word hoofstuk 4 gewy aan die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme in die V.S.A., met klem op die poësie. Die doel is nie slegs om 'n min of meer chronologiese lyn te volg vanaf die anti-modernistiese fase, via die poststrukturalistiese fase tot by die kontemporêre besinning oor die sogenaamde postmoderne kondisie nie, maar ook om bepaalde teoretiese begrippe wat elders in die proefskrif figuur, te kontekstualiseer en te omskryf. Eers word die 'oorsprong' van die problematiese term

<sup>9</sup>

In my proefskrif word van begrippe uit die polisisteme-teorie gebruik gemaak, alhoewel dit nie die bedoeling is om hierdie teorie (vgl. Even-Zohar 1990) nougeset toe te pas nie. 'n Demonstrasie van die benutting van dié teorie kan gevind word in Ruiter (1991) se doktorsale proefskrif oor die resepsie van die Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland.



nagegaan, en hierna word gekyk na die rol van agtereenvolgens Charles Olson en die Black Mountain-digters, die San Francisco Renaissance-digters, die Beat-digters en die New York-digters. Vervolgens word bestek geneem van die bydraes van die eerste waagmoedige teoretici: Irving Howe, Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Wasson en William Spanos. Wat die teoretisering oor die postmodernisme betref, word onder meer gekyk na die (moontlike) verbande van die Amerikaanse postmodernisme met die Europese avant-garde. Wat die Amerikaanse postmodernistiese poësie self betref, geniet Jerome Rothenberg se *etnopoëtika* aandag, naas die deurbraak van die gemarginaliseerde skrywers soos swartmense en vroue. Die fenomene van *performance poetry* en *language poetry* kom voorts onder die soeklig, asook John Cage se kanstegnieke. Vervolgens word die bydraes bespreek van enkele navorsers wat op die gebied van die postmodernistiese poësie bedrywig is: Charles Altieri, Jerome Mazzaro en Marjorie Perloff. Die hoofstuk word afgesluit met 'n oorsig van 'postmodernistiese' antologieë, naamlik *The New American Poetry 1945-1960* van Donald Allen (1960), *The Postmoderns. The New American Poetry Revised* van Donald Allen en George F. Butterick (1982), en *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology* van Paul Hoover (1994).

In hoofstuk 5 word daar na die situasie in Nederland en Vlaandere gekyk, waar - in kontras met Amerika - die diskoers oor *postmodernisme en poësie* nie snel op dreef gekom het nie. Ten einde die traë ontvangs van die postmodernisme in die Lae Lande te kontekstualiseer, word 'n historiese lyn gevolg vanaf die Nederlandse Beweging van Vijftig en die Vlaamse Vijfenvijftigers, via die poësie van die sestigerjare, tot by die eklektisisme van die sewentiger- en tagtigerjare en die opkoms van die postmodernistiese poësie. Aandag word ook bestee aan die invloed van die avant-garde, die invloed van Amerikaanse digters, en aan *performance* en politiek. Wat antologieë betref, word die Vlaamse antologieë *Twist met ons* (1987) en *Plejade* (1993) betrek. Ten slotte word daar verwys na die heftige meningsverskille oor hierdie antologieë en oor die konsep *postmodernistiese poësie* as sodanig, sowel as na die rol van akademici soos die Leuvense hoogleraar en bloemleser Hugo Brems in hierdie debatte en in die breër poësie- en akademiese toneel en in die literêre sisteem as sodanig.

Hoofstukke 4 en 5 verskaf dus die literêr-historiese agtergrond wat my in staat stel om die Afrikaanse poësie binne 'n inter- of multinasionale (Westerse) konteks of polisisteem te situeer, waardeur 'n vergelykingsbasis vir die verskillende literature moontlik bewerkstellig kan word.

In hoofstuk 6 verskuif die fokus na die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Afrikaanse letterkunde. Die doelstelling is nie om die geskiedenis van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* aan te bied nie, aangesien nie alle literatore saamstem oor die konsep *postmodernistiese poësie* as sodanig nie. As basis van die bespreking oor die Afrikaanse poësie word Helize van Vuuren se bydrae tot die jongste uitgawe van *Perspektief en profiel* (1999:244-304) benut, waarin sy onder meer verslag doen oor die literêr-historiese agtergrond en sosio-historiese konteks van die



periode, oor strominge of periodes in die Afrikaanse poësie, oor normdeurbrekende tendense en oor postmodernistiese tendense. Van Vuuren se hoofstuk in die nuwe literatuurgeskiedenis is in 1998 voorafgegaan deur 'n artikel waarin sy 'n oorsig gee van die digterlike landskap sedert sestig, sowel as van die "raamwerk en uitgangspunte" (1998:94) wat sy gebruik het by die boekstaving van die poësiegeskiedenis sedert 1960 vir *Perspektief en profiel*. In albei hierdie bydraes spreek Van Vuuren (1998 en 1999) haar bedenkinge uit oor die gebruik van die postmodernisme as periodekode in die Afrikaanse poësie en bevraagteken sy die teoretiese fundering van Ronel Foster en Louise Viljoen se antologie *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997). Omdat Van Vuuren met haar hoofstuk in *Perspektief en profiel* die eerste literatuur-historiese oorsig van die Afrikaanse poësie bied waarin die postmodernisme figureer, en omdat sy in haar artikel 'n kritiese dialoog oor die bruikbaarheid van die konsep *postmodernisme* uitnooi, word daar in hoofstuk 6 tot die dialoog toegetree. Van Vuuren se besinning en bevraagtekening bied aan my 'n waardevolle geleentheid om bepaalde opvattinge oor die konsep *postmodernisme* te probeer weerlê (byvoorbeeld die gelykstelling van die postmodernisme met 'n nihilistiese dekonstruktivisme) en om sake te betrek soos die verskynsel van normdeurbreking, die praktyk van periodisering, die gebruik van periodisering as instrument by antologisering en die problematiek van periodecodes soos *modernisme* en *postmodernisme*. Die antologiseringsmetodiek wat by *Poskaarte* (Foster en Viljoen 1997) gevolg is, word terselfdertyd uiteengesit, as voorbeeld van 'n postmodernistiese benaderingwyse, in teenstelling met 'n 'konvensionele' benaderingswyse waarby estetiese oorweginge die botoon voer. Selfrefleksiewe afdelings in hierdie hoofstuk stel die problematiek aan die orde van 'n proefskrifskrywer wat oor 'n antologie skryf waarby sy self betrokke was. Twee van die gedigte wat Van Vuuren (1998) in haar artikel as 'postmodernisties' tipeer, word ook in hierdie hoofstuk betrek, naamlik Breytenbach se "5 Februarie 1974" en "17 Desember 1988" uit sy bundel *Soos die so*.

Ná die bestekopname in hoofstukke 4, 5 en 6 van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in onderskeidelik die Amerikaanse, Nederlands-Vlaamse en Afrikaanse literature, word die verhouding tussen historiografie en poësie in hoofstuk 7 nagegaan, met aandag aan Linda Hutcheon se teorie oor historiografiese metafiksie ten einde die konsep *historiografiese metapoësie* te probeer omskryf (Hutcheon 1988 en 1989). Met hierdie doel voor oë en ter voorbereiding van 'n bespreking van *Die heengaanrefrein*, word Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" betrek, 'n teks oor die 'landsreisiger' Jonas de la Guerre se reis die binneland in vanaf 11 Oktober 1663 tot 22 Januarie 1664. Ten einde te onderskei tussen *gebeurtenis* en *feit* word ondersoek ingestel na die omsetting van gebeurtenis tot geskrewe teks, veral wat betref die joernaaltekste van die ses reise na Monomotapa tussen 1660 en 1664. Die teksbespreking van "Apollo Smintheus" word gesupplementeer met kort besprekings van twee gedigte wat intertekstueel met die Bekker-gedig skakel, naamlik "Die klippe praat" en "Genesis" van P.J. Philander. Ten slotte word die postmodernistiese elemente in die Bekker-teks nagegaan en word dit as historiografiese metagedig geïdentifiseer.



Hoofstuk 7 vorm dus 'n brug tussen aan die een kant die geskiedenis en algemene teoretisering oor die postmodernisme, en aan die ander kant die toepassing van Hutcheon se model op *Die heengaanrefrein* (hoofstukke 8-12).

In hoofstuk 8 word ondersoek ingestel na die problematisering en oorskryding van grense in en deur *Die heengaanrefrein*. Dit word gedoen binne die teoretiese raamwerk van die postmodernisme, wat paradoksaal genoeg sêlf 'n vorm van begrensing is. Die verskillende soorte grense waarna gekyk word, wek almal verskillende soorte vrae op: Wat was die verwagtinge van die Feeskomitee wat die 'opdrag' aan Stockenström gegee het en hoe het sy hierdie verwagtinge gehanteer (die grense van 'n opdragwerk)? Wat is die implikasies van die titel en voorwerk van die bundel (die intreegrens)? Is *Die heengaanrefrein* 'n gedig, 'n elegie of 'n ballade, of tot watter soort genre behoort dit, veral gesien teen die postmodernistiese ondermyning van generiese konvensies (genregrense)? Hoe hanteer die teks die historiese gegewens omtrent die Hugenote se koms na Suid-Afrika en dié van die noodtoestand van die sewentiger- en tagtigerjare binne 'n 'estetiese', fiksionele opset (die grens tussen feit en fiksie)? Wat is die aard, die rol en die funksie van die historiese en literêre intertekste en die interaksie *tussen* hulle in *Die heengaanrefrein*, byvoorbeeld dié van die Hugenotegeskiedenis en dié van 'n gedig soos "Die eland" (die grense tussen tekste of intertekste)? Waarom word tyd en ruimte op so 'n anachronistiese en verwarrende wyse aangebied sodat die geskiedenis van die San en dié van die ruimtereise naas mekaar gerepresenteer word (tyd-ruimtelike grense)? Wat is die doel met die vermenging van verskillende diskoerse in die teks, soos dié van filosofiese bespiegeling en dié van die volksverhaal of volksliedjie (grense tussen diskoerse)? Hoe geskied die representasie van die Hugenotegeskiedenis en wat is die teks veronderstel om te 'be-teken' (die grense van betekenis)? Is die slot van die gedig 'n afronding en sluiting van die nadenke oor die Hugenote (die grens van die bundel se slot)?

Hoofstukke 9-12 betrek die vier aspekte wat volgens Hutcheon (1988) sentrale bemoeienisse van die historiografiese metafiksie is. In hoofstuk 9, wat oor intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis handel, word een van die pertinente intertekstuele verwysings in *Die heengaanrefrein* opgevolg, naamlik dié van die jagter in Stockenström se bekende gedig "Die eland" uit *Van vergetelheid en van glans* (1976), veral omdat die jagter en die Hugenoot, en die mens in die algemeen, as allegoriese teenhangers van mekaar funksioneer binne 'n proses van ontologiese ossillasie. Deur hierdie verbandlegging word 'n menigte ander intertekste geaktiveer, byvoorbeeld mites oor die San. Hoewel daar in hierdie hoofstuk op *literêre* intertekste gekonsentreer word, moet dit steeds in gedagte gehou word dat die geskiedenis sêlf 'n interteks is. Omdat historiese aspekte in die res van die proefskrif soveel aandag geniet, word daar egter in hoofstuk 9 op literêre intertekste gekonsenteer. Die redelik uitvoerige bespreking van hierdie netwerk van intertekste dien nie net om die postmodernistiese hantering van die verskynsel van intertekstualiteit te demonstreer nie, maar terselfdertyd om die kompleksiteit te laat blyk van die dinamika van die vele intertekstuele netwerke waarvan *Die heengaanrefrein* deel vorm, "tot anderkant die grense van



grensloosheid" (12). Weens ruimtebeperking word die versoeking dus in die res van die proefskrif weerstaan om telkens die verskillende literêre intertekste te enumereer en te bespreek, veral wat betref intertekstuele verwysings na ander gedigte van Stockenström.

In hoofstuk 10 kom die problematiek van referensialiteit, dit wil sê die verwysing na die wêreld 'daarbuite', aan die orde. Waar daar in die modernisme beweer is dat 'n literêre werk in sigself geslote is en slegs na die wêreld van fiksie verwys, aanvaar die postmodernisme die historiese referent, maar nie op 'n naïewe manier nie. Wat die praktyk van benoeming of naamgewing betref, word nagegaan op welke wyses daar in *Die heengaanrefrein* verwys word na Lodewyk die Sonkoning en na Simon en Willem Adriaan van der Stel. Hierdie historiese figure (referente) het wel eenmaal in 'n empiriese werklikheid bestaan, maar ons enigste toegang tot hulle is deur middel van tekste. Die verwysing na die "Grys Eminensie" in afdeling I van die gedig - 'n redelik onbekende maar uiters belangrike persoon in die Hugenotegeskiedenis - bring ook die kompleksiteit van die historiografiese proses te berde. Aandag word voorts bestee aan die maniere waarop die teks na die Hugenote verwys en na die algemene voorstelling dat hulle 'vlugteling' was - 'n gegewe wat in die gedig geproblematiseer word. Die komplekse saak van die nosie van 'historiese akkuraatheid' word ook bespreek. Hierna kom die referensiële draagwydte van die poësie aan bod in 'n bespreking van spesifieke verwysings, byvoorbeeld dié na "'n vae lokasie", "die rokende stad" en "sneeugebleikte denimblou". Dit word gevolg deur 'n besinning oor die ontstaan van 'n nuwe taal (in hierdie geval Afrikaans), met klem op die paradoksale aard van taalbousels soos "trots van Franschhoek", "botterblom" en "kreupelbos" uit afdeling VI, "In 'n taal praat". Die hoofstuk word afgesluit met 'n kort vergelyking van 'ou' en 'nuwe' historiese fiksie, spesifiek wat betref die sieninge van Georg Lukács (1969) oor die historiese roman en Linda Hutcheon (1988) oor historiografiese metafiksie.

Hoofstuk 11 ondersoek enkele kwessies rakende die subjek en die representasie van subjektiwiteit. Inleidend word die moontlikheid ondersoek dat die verteller van *Die heengaanrefrein* sêlf ook as subjek beskou kan word. Waar Hutcheon (1988) in haar bespreking van die representasie van subjektiwiteit konsentreer op vroue en swartmense as gemarginaliseerdes, word slegs eersgenoemde groep in hierdie hoofstuk betrek; die representasie van swart subjekte en die swart bewussyn kom in hoofstuk 12 aan bod. Die rol van die vroue-figure in die 'verhaal' van *Die heengaanrefrein* word ondersoek, asook die belangrike simbole van die nooiensboom en die "lieflik gesluerde" (17). Ten slotte word gekyk na die wyse waarop ook die lesersubjek in die teks 'ingeskryf' is.

In hoofstuk 12 word die ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering van *Die heengaanrefrein* ondersoek. Teksfragmente wat betrek word, handel nie net oor die geskiedenis van die Hugenote nie, maar ook oor dié van die noodtoestand van die tagtigerjare in Suid-Afrika. Die voorstelling van die politieke rolle van figure soos Lodewyk XIV, Simon en Willem Adriaan van der Stel word nagegaan, en daarnaas dié van die skrywer Molière en die filosoof Descartes. Ver-



wysings na die politieke omstandighede in Suid-Afrika word ondersoek deur te let op die representasie van swart en wit nasionalismes in die gedig. Sake wat onder die loep kom, is die simbool van die "blinde swart duif" (19-20) en die 'toespraak' van die ongeïdentifiseerde spreker (26-27).

In die slothoofstuk word die Hutcheon-model geëvalueer, die bevindinge saamgevat en terreine van verdere studie uitgewys. Hoewel hierdie model sentraal staan in die studie, word teoretiese aspekte van ander navorsers deurentyd betrek op plekke waar die betoog dit regverdig.

#### **1.4 Enkele oorvereenvoudigde narratiewe van die postmodernisme**

In hierdie proefskrif word herhaaldelik beklemtoon dat daar nie een enkele, algemeen geldige voorstelling van die postmodernisme bestaan nie. 'n Historiese oorsig soos dié in hoofstuk 4 is maar een voorbeeld: dit behels die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme in Amerika. So 'n geskiedenisnarratief is 'n voorbeeld van diachroniese periodisering, teenoor 'n tipologie of tipologiese narratief (bestaande uit 'n reeks kenmerke van die postmodernisme), wat 'n vorm van sinchroniese periodisering is (sien hoofstuk 6.5.1 en 6.5.3). Ter oriëntering vir die proefskrif as geheel word twee soorte omskrywings van die postmodernisme in die volgende twee hoofstukafdelings aangebied. Die eerste is 'n bondige historiese weergawe van die begripsgeskiedenis van die postmodernisme, gebaseer op Hans Bertens se *The Idea of the Postmodern. A History* (Bertens (1995:3-19 en 111). Die tweede soort word verteenwoordig deur enkele tipologiese weergawes, naamlik drie van Ihab Hassan se bekende katalogusse. Die doelstelling met die aanbod van hierdie voorstellings van die postmodernisme is nie slegs om 'n agtergrond te verskaf waarteen die Afrikaanse postmodernistiese poësie gelees sou kon word nie, maar ook om die aandag te vestig op die kompleksiteit van die fenomeen van die postmodernisme.

##### **1.4.1 'n Oorvereenvoudigde historiese weergawe van die postmodernisme**

Daar kan breedweg onderskei word tussen 'n pluraliteit van postmodernismes en 'n pluraliteit van postmoderniteite.

Aanvanklik verwys die term *postmodernisme* na bepaalde anti-modernistiese strategieë in verskillende kunsdissiplines wat in die vyftigerjare uit die Amerikaanse poësiekritiek (Olson) voortgekom, in die sestigjare verder ontwikkel en mettertyd in verskeie kunsdissiplines ingang gevind het. Omdat die term *postmodernisme* vir verskillende geheel teenstellende praktyke in die onderskeie kunsdissiplines gebruik is, is dit reg van die begin af 'n problematiese term. As voorbeeld kan die benutting (al dan nie) van die narratief genoem word, dit wil sê die aanbod in 'n spesifieke kunswerk van byvoorbeeld Bybelse, klassieke en historiese (ook eietydse) 'stories' of 'verhale'. Afhangend van die kunsdissipline, is die postmodernisme óf 'n radikalisering van die selfrefleksiewe moment in die modernisme, dit wil sê 'n wegkeer vanaf representasie en die narratief, óf 'n terugkeer daarna; soms is dit albei, of soms pas dit glad nie in hierdie binêre kategorisering nie. Wat die verskillende kunsdissiplines egter gemeen het, is 'n poging om te ontkom aan dit wat hulle



as die selfopgelegde beperkinge van die modernisme beskou, wat in die soeke na outonomie en suiwerheid en na die representasie van 'n tydlose waarheid alle ondervinding ondergeskik maak aan (volgens hulle) onaanvaarbare intellektualiseringe en reduksies.

Die poging om aan die modernisme te ontstyg, volg twee roetes, wat nie ooreenstem met die onderskeid van die vorige paragraaf tussen 'n selfrefleksiewe postmodernisme en 'n postmodernisme wat een of ander vorm van representasie benut nie. Diegene wat die eerste strategie hanteer, is tevrede daarmee om die aannames en prosedures van die modernisme binne die domein van die kuns self te bevraagteken. Diegene wat meer radikaal met die postmodernisme wil breek, val nie net die modernistiese kunsbeginsels aan nie, maar die hele praktyk van kuns.

Op 'n ander vlak van konseptualisering word die postmodernisme omskryf as die houding van die kontrakultuur van die sestigerjare, of as die *new sensibility* (Sontag) van die maatskaplike en artistieke avant-garde van die sestigerjare. Hierdie nuwe houding is eklekties, inklusivisties, radikaal demokraties, anti-humanisties - kortom: sosio-polities (Fiedler).

In die loop van die sewentigerjare word die postmodernisme geassosieer met die poststrukuralisme. Hierdie poststrukuralistiese postmodernisme bestaan uit twee fases: dié waarin teks en interteks domineer (Barthes en Derrida), en dié waarin teoretiseringe oor magsrelasies sentraal staan (Foucault, Lacan, Deleuze en Guattari). Dit is veral die vertaling van Lyotard se *La condition postmoderne* (1979) in 1984 wat vir baie mense 'n aanduiding was van die samesmelting van die oorspronklike Amerikaanse postmodernisme en die Franse poststrukuralisme, aangesien 'n prominente poststrukuralis die term *postmodernisme* nou vir homself toegeëien het. Hierdie dekonstruktivistiese variant van die postmodernisme verwerp die siening dat taal die werklikheid kan representeer, dat die wêreld toeganklik is deur taal omdat voorwerpe weerspieël word in taal, dit wil sê die empiriese standpunt. In navolging van Derrida se verwerping van die metafisiese voorveronderstelling waarop sodanige empirisme gebou is, *laat vaar* die postmodernisme dan die representerende funksie van taal en *aanvaar* dit die siening dat taal die wêreld konstitueer, eerder as wat dit die wêreld reflekteer. Kennis is gevolglik altyd deur taal aangetas, dit wil sê deur die historiese omstandighede en die spesifieke omgewing waarin dit tot stand kom. Taal word nou nie meer gesien as 'n transparante venster op betekenis nie en die transendentale betekende word afgewys. Die outonome subjek van die moderniteit wat objektief, rasioneel en in beheer van sigself is, word nou vervang met 'n subjek wat gedetermineer word in en gekonstitueer word deur taal (Derrida en Lacan).

Soos reeds gesê, kan daar twee fases onderskei word in die poststrukuralistiese postmodernisme. Die eerste fase vind rondom die dekadewisseling van 1970-1980 plaas met Barthes en Derrida as die pasaangeërs. Die teks word nou gesien as 'n multidimensionele ruimte waarin 'n vrye spel van betekenaars voorkom. Omdat die taal nie die werklikheid kan representeer nie, maar slegs sigself, is hierdie postmodernisme beperk tot die studie van tekste en intertekste. In die siening dat die



aanval op representasie self 'n belangrike politieke handeling is, vier hierdie postmodernisme die dood van die subjek (en dus van die outeur), sonder die besef dat die kwessies van subjektiwiteit en outeurskap (*agency*) des te meer relevant is. Indien dit dan so is dat representasies nie die werklikheid kan representeer nie, dan is alle representasies polities omdat hulle die ideologiese raamwerke reflekteer waarin hulle tot stand kom. Die 'einde' van die konsep *representasie* vestig egter paradoksaal genoeg juis die aandag op die kwessie van 'outeurskap' en op bepaalde politieke vrae wat gewoonlik vermy word: Wie se geskiedenis word vertel? In wie se naam? Met watter doel? Die dekonstruktivistiese postmodernisme vermy egter hierdie en ander politieke vrae. Met die toenemende verpolitiserings van die debat oor die postmodernisme in die vroeë tagtigerjare begin die tekstuele, selfrefleksiewe benadering spoedig veld verloor.

In die tagtigerjare breek die tweede fase van die poststrukturalisme aan. Die klem is nou op magtrelasies en die konstituering van die subjek (Foucault, asook Lacan). Net soos die vroeë dekonstruktivistiese postmodernisme aanvaar hierdie poststrukturalistiese variant van die postmodernisme 'n werklikheid van tekstualiteit en tekens, van representasies wat nie representeer nie. Kennis en taal word nie as neutraal en objektief gesien nie, maar as onskeidbaar van mag. Hoewel dit nie noodwendig Foucault navolg in sy ekstreme epistemologiese twyfel nie, waarvolgens kennis gelykgestel word aan mag en dus gereduseer word tot die effek van 'n sosiale struktuur, aanvaar dit dat kennis, en taal as sodanig, onafskeidbaar van mag is. Die politieke werking in representasies word blootgelê en geïnstitusionele hiërargieë word ongedaan gemaak; daar word ingegaan teen die hegemonie van enige enkele diskursiewe sisteem. Aandag word gewy aan diegene wat die Ander konstitueer (vroue, swartmense, homoseksuele, kinders) en aan die rol van representasies in die konstituering van Andersheid. Die Foucauldiaanse postmodernisme oefen mettertyd 'n verreikende demokratiserende invloed op kulturele instellings uit. Die gevolglike herdefiniëring van die postmodernisme van die tagtigerjare bewerkstellig skakeling met rigtings soos die feminisme en die multikulturalisme wat tans met die postmodernisme geassosieer word.

Op hierdie vlak van konseptualisering - die postmodernisme as *Weltanschauung* - is die term wel ook problematies. Aan die politieke linkerkant onderskei sommige kritici tussen 'n 'goeie' dekonstruktiewisme, wat hulle nie as postmodernisties etiketteer nie, en 'n 'slegte' dekonstruktiewisme, wat hulle neerhalend as postmodernisties kenmerk. Laasgenoemde variant word as blote intellektuele vandalisme beskou (Norris), terwyl die werk van Paul de Man en Derrida as polities konstruktief gewaardeer word. In die sewentigerjare word 'n breë kompleks van dekonstruktivistiese/poststrukturalistiese praktyke met die postmodernisme geassosieer. In sekere kunsdissiplines, waarvan die nuwe teoretiese belangstelling die wegbreek van die modernisme nou min of meer aanvaar het, ontstaan daar kunswerke waarin die artistieke praktyk toenemend en haas ononderskeibaar met 'n teoretiese 'argument' verbind word. Hierdie nuwe aanpak en werkwyse oefen 'n groot invloed uit op die teoretiese vlak van die geesteswetenskappe, eers op die gebied van die literêre kritiek en daarna in aangrensende gebiede. In die tagtigerjare infiltreer dit 'n wye



verskeidenheid dissiplines. Tans word die term *teorie* gehanteer vir die nuwe benadering, waarvan die intellektuele voorveronderstellinge bloot as *postmodern* of *postmodernisties* benoem word. Die verbreiding van die postmodernisme na wetenskappe soos die argitektuur, etnologie, sosiologie, geografie, stadsbeplanning, ekonomie, regte en teologie lei daartoe dat die terminologie van die postmodernisme ook buite die oorspronklike kerngebied, dié van die geesteswetenskappe, gebruik word, sodat daar selfs van 'n postmoderne kondisie en 'n postmoderne wêreld gepraat word. Tog word daar in sekere kringe geredeneer dat dit nie die wêreld is wat postmodern is nie, maar 'n bepaalde perspektief op die wêreld - dit gaan eerder om 'n stel intellektuele standpunte wat nie vir almal ewe aanvaarbaar is nie, is die redenasie. Nie alle navorsers is van mening dat taal die werklikheid representeer, of dat die outonome en stabiele subjek van die moderniteit verplaas is deur 'n postmodernistiese agent wie se identiteit grotendeels oor-gedetermineer en altyd deel van die proses is nie; of dat betekenis sosiaal en voorlopig is; of dat kennis slegs van krag is binne 'n gegewe diskursiewe formasie, dit wil sê 'n gegewe magstruktuur.

Op 'n bepaalde konseptuele vlak kan daar egter wel gepraat word van 'n postmoderne wêreld. Hiervolgens het die wêreld (die 'Westerse' wêreld) 'n nuwe era binnegegaan, dié van die postmoderniteit. Vir sekere kritici is die postmoderniteit beperk tot bepaalde terreine van die kontemporêre kultuur (die massa- en mediakultuur) of tot bepaalde sosiologies definieerbare groepe binne die Westerse samelewing. Ander sien die postmodernisme gelyktydig as 'n stel kunsstrategieë en as 'n versameling teoretiese voorveronderstellinge - 'n teken van die tyd, emblematisies van 'n kulturele verskuiwing van epistemiese omvang. Hierdie nuwe kulturele logika (Jameson) kan gesien word as 'n stalmaat van die veranderde aard van die Westerse kapitalisme wat veral blyk uit die toenemende kommodifikasie van die openbare en die private lewe. Die (Marxistiese) onderskeid tussen die ekonomiese en die kulturele word in die teoretisering vervaag (Jameson en Baudrillard) en daar word weggedoen met die opvatting van die kousale verwantskap tussen die basis en die superstruktuur ten gunste van die voorstelling van 'n situasie van onbepaaldheid waarin die ekonomiese en die kulturele (representasies, tekens) mekaar skep en op mekaar teer. Opsommenderwys kan gesê word dat onder die filosowe, sosioloë en kritici wat in die tagtigerjare ernstig nadink oor die postmoderne 'kondisie', Habermas en Jameson die tradisionele linkerkant verteenwoordig, Baudrillard die radikale linkerkant, en Lyotard en Rorty 'n gedomestikeerde weergawe van die postmodernisme.

Die gemene deler van al bogenoemde postmodernismes en postmoderniteite is 'n krisis in representasie - of dit nou gaan om estetiese, epistemologiese, morele of politieke representasies. Vir sommige is die krisis in representasie 'n besonder negatiewe verskynsel (Jameson). Indien egter aanvaar word dat alle representasies uiteindelik konstrute is met politieke dimensies, dan kan die problematiek van die Ander daadwerklik aangespreek word. Nog 'n positiewe uitvloeisel is die hersiening van die bemoeienisse van die geesteswetenskappe, wat lei tot 'n sterk belangstelling in kulturele studies. Kultuur word nou gesien as 'n belangrike konstituerende mag in eie reg. Dié



herwaardering van die kultuur lei tot 'n belangstelling in 'oorsprong' en die geskiedenis van spesifieke representasies; dit stimuleer historiese projekte wat vir die dekonstruktivistiese, self-refleksiewe postmodernisme van die dekadewisseling van 1970-1980 ondenkbaar was. Ten einde die teenswoordige te belig, word daar dikwels na die verlede gekyk. Die *anything goes*-houding word afgewys en etiese kwessies geniet aandag (Bauman).

Samevattend kan gesê word dat daar vanaf 'n beskeie oorsprong in die poësiekritiek van die veertiger- en vyftigerjare gaandeweg 'n pluraliteit van postmodernismes en 'n pluraliteit van postmoderniteite ontwikkel het.

#### 1.4.2 Drie oorvereenvoudigde tipologiese weergawes van die postmodernisme

Ná die historiese weergawe van die postmodernisme, bied ek vervolgens drie tipologiese weergawes aan. Hierdie en ander modelle van Ihab Hassan word in hoofstuk 3.4 aan bevraagtekening onderwerp (vergelyk ook hoofstuk 6.11).

Hassan (1987b:91-92) se bi-polêre skema:

Hassan (1975:48-58) se sewe modernistiese/postmodernistiese rubrieke

1. Urbanisme
2. Tegnologisme
3. Dehumanisering
4. Primitiwisme
5. Erotisme
6. Anti-nomianisme
7. Eksperimentalisme

Hassan (1986:504-508 en 1987a: 445-446) se lys 'parataktiese' eienskappe:

##### Dekonstruktiewe eienskappe

1. Onbepaaldheid
2. Fragmentering
3. Dekanonisering
4. Ontkenning van die tradisionele siening van die Self en van diepte
5. Die onpresenteerbare en die onrepresenteerbare

##### Rekonstruktiewe eienskappe

6. Ironie
7. Hibridisering
8. Karnavalisering
9. Deelname
10. Konstruktiewisme
11. Immanensie of neognostisisme

Modernisme	Postmodernisme
Romantisisme/Symbolisme	Patafisika/Dadaïsme
Vorm (konjunktief, geslote)	Anti-vorm (disjunktief, oop)
Doel	Spel
Ontwerp	Kans
Hiërargie	Anargie
Meesterskap/Logos	Uitputting/Stilte
Kunsobjek/Voltooid werk	Proses/Performance/Happening
Afstand	Deelname
Skepping/Totalisering	Dekreasië/Dekonstruksie
Sintese	Antitese
Teenwoordigheid	Afwesigheid
Sentrering	Verstrooiing
Genre/Begrensing	Teks/Interteks
Semantiek	Retoriek
Paradigma	Sintagma
Hipotaksis	Parataksis
Metafoor	Metonimie
Seleksie	Kombinasie
Wortel/Diepte	Risoom/Oppervlak
Interpretasie/Lees	Teen-interpretasie/Mislesing
Betekende	Betekenaar
<i>Lisible</i> (Leesmatig)	<i>Scriptible</i> (Skryfmatig)
Narratief/ <i>Grande Histoire</i>	Teen-narratief/ <i>Petite Histoire</i>
Meesterkode	Idiolek
Simptoom	Begeerte
Tipe	Mutant
Genitale/Falliese	Polimorfe/Androgene
Paranoïa	Skisofrenie
Oorsprong/Oorsaak	Verskil/Différance/Spoor
God die Vader	Die Heilige Gees
Metafisika	Ironie
Bepaaldheid	Onbepaaldheid
Transendensie	Immanensie



## 1.5 Die voorlopigheid van die eie narratief

Met die skryf van 'n proefskrif oor die postmodernisme word 'n skrywer uiteraard gekonfronteer met verskillende moontlikhede: Moet die gebruikelike wetenskaplike konvensies van kohesie en lineariteit gehandhaaf of gesaboteer word? Moet die generiese grense van 'n doktrale proefskrif eerbiedig of uitgekoggel word? Moet die geïntitutionaliseerde akademiese skryfpraktyk nagevolg word of mag daar spelenderwys geskryf word, à la Hassan<sup>10</sup>? My besluit was om die akademiese konvensies enersyds te respekteer, maar om andersyds soms deur middel van intertekstuele ekskursies, bevraagtekenende en *self*-bevraagtekenende passasies, uitweidinge oor skynbaar periferale sake, die benutting van voetnote as 'nwe-tekste' à la Derrida (1979), die verskaffing van inligting oor die proses van die skryf van 'n proefskrif (byvoorbeeld oor die voorgeskiedenis van die proefskrif en die sekvensie waarin daar van bronne kennis geneem is) en die gebruik van 'n minder strak skryfstyl tog die speelgrond van die postmodernisme te betree.

Aangesien ek óók oor die postmodernistiese problematisering van subjektiwiteit skryf (hoofstuk 11), huiwer ek nie om by geleentheid die eerstepersoonsvorm te gebruik en om selfrefleksief te skryf nie (vergelyk byvoorbeeld hoofstuk 6.3.2). Omdat 'n oormaat van eerstepersoonsverwysings egter steurend en selfbehep kan voorkom, verwys ek wel soms afstandelik na myself, byvoorbeeld waar dit gaan om my rol as antologiseerder (hoofstuk 6)<sup>11</sup>.

Die proefskrif is die produk van akademiese navorsing wat finansiële deur die Sentrum vir Wetenskapontwikkeling ondersteun is. Hoewel die studie binne die konteks van die wetenskapsbeoefening val, wil dit blyke gee van 'n bewuswees van die voorlopigheid van die wetenskaplike en die 'narratiewe' status daarvan. Dit wil nie te kenne gee dat die resultate van die navorsing die finale waarheid oor *postmodernisme en poësie* bied nie; dit is maar één 'verhaal' oor die postmodernisme tussen vele ander. Tog sou die 'narratiewe' wat in hierdie hoofstuk aangebied is, in sekere sin beskou kon word as die 'meesternarratief' van die proefskrif en die proefskrifskrywer. In hierdie verband vind ek McHale (1988:20) se raad waardevol:

To escape the general postmodernist incredulity toward metanarratives it is only necessary that we regard our *own* metanarrative incredulously, in a certain sense, proffering it tentatively or provisionally, as no more than a convenient or satisfying fiction, in the key of 'as if'.

In hoofstuk 2 word die sentrale probleemstelling van die proefskrif gekontekstualiseer deur 'n besinning oor die 'marginalisering' van die poësie in die algemene teoretisering oor die postmodernisme, en deur 'n besinning oor die meriete van die model van die *historiografiese metapoësie* as instrument om die resente Afrikaanse poësie mee te benader.

<sup>10</sup>

Aan hierdie soort problematiek word daar weer in hoofstuk 8.3.3 geraak.

<sup>11</sup>

Soms word daar ook afstandelik in die voetnote verwys na De Goede (1993).



## Hoofstuk 2

### Postmodernisme en poësie: Kontekstualisering van die sentrale probleemstelling

Ontbeerlikste der kommoditeite, die poësie!

Wilma Stockenström

#### 2.1 "Postmodernisme" - 'n sjibbolet

'n Modewoord, 'n ondefinieerbare term, 'n omstrede teorie, 'n uitgediende begrip - só is die postmodernisme al bestempel. "Nothing about this term is unproblematic," sê McHale (1987a:3), "nothing about it is entirely satisfactory". Musschoot (1991:73) meen dat dit 'n modieuse term is, "die nu al zoveel beteken dat hij eigenlijk niets meer beteken". Die onvermoë om 'n greep te kry op hierdie onhanteerbare konsep, lei tot uitsprake en oordele wat van geïrriteerdheid en frustrasie getuig - nie net by teenstanders van die postmodernisme nie, maar van tyd tot tyd ook by aanhangers. Menings oor die term en konsep *postmodernisme* is legio: "an exasperating term" (Bertens 1995:3), "a label, a term that was invented by critics [...] when no others seemed to work" (McCaffery 1986:xi), "a household word even before there was time to establish its meaning" (Fokkema en Bertens 1986:vii), "a highly controversial concept with enemies and adherents" (Calinescu 1987:133; vgl. 1986:252), "[a] fuzzy all-purpose classifying concept, soon to be bandied around as a battle cry" (Calinescu 1987:279); "an explosive academic growth industry in the early and mid-1970s" (Bertens 1991:123).

Weerstand teen die idee van die postmodernisme kom vanuit uiteenlopende oorde: aan die linkerkant én aan die regterkant van die veilige terrein van die bekende, die aanvaarde, die onbevraagtekenbare. Die doolhof van die postmodernisme en van die diskoers oor die postmodernisme bied klaarblyklik nie die geborgenheid van 'n veilige onderdak en 'n gerieflike verblyf nie - hierdie labirint (of eerder: *labirinte*, want daar is myns insiens nie 'n enkele postmodernisme nie) bestaan uit kamers vol spieëls wat tegelykertyd weerkaats en verwring<sup>1</sup>. Juis die paradoksale aard van die postmodernisme lei daartoe dat sommige meen dat die fondament van ou sekerhede begin verkrummel, die ivoortorings van die akademie en kuns begin omval, die monumente van menslike prestasies begin ineenstort, die gewelf van metafisiese waarhede begin kraak en die hemeltrans van transendentale betekendes sy<sup>2</sup> glans begin verloor.

<sup>1</sup> Die metafoere van die labirint en die spieël of die kamer van spieëls kom dikwels in die postmodernistiese letterkunde en teoretisering voor; vergelyk Fokkema (1986b:87-89), Botha (1988:404-416), Hein Viljoen (1988:417-426), Spinoy (1990:47) en Harvey (1992:336 en 358). Die spieël wat enkelvoudig weer-spieël, weerkaats, weergee, naboots en namaak is ook 'n bekende ikoon van mimesis (vgl. Van der Merwe en Viljoen 1998:35-37) en van die Romantiek (Abrams 1953). Ten opsigte van die modernistiese letterkunde is die metafoer van die Griekse urn (die "well-wrought urn" - Brooks 1949) waarskynlik die bekendste (vgl. Van der Merwe en Viljoen 1998:43-44).

<sup>2</sup> Die gebruik van die manlike voornaamsvorm hier is nie toevallig en onskuldig nie.



Soos in die vorige hoofstuk uiteengesit, was die term *postmodernisme* van die wasige begin af 'n problematiese een omdat dit op verskillende en selfs teenstrydige wyses in verskillende kunsdissiplines gebruik is, naas die literatuur in byvoorbeeld die beeldende kunste, die argitektuur, die filmbedryf, die fotografie, die drama en die danskuns. Afgesien van die ongelyksoortige hantering en dus die ontwykendheid en ondefinieerbaarheid van die term (ook wat betref periodisering - vgl. Bertens 1995:4), het daar ook 'n heftige debat ontwikkel oor die fenomeen en die begrip self, waardeur die postmodernisme paradoksaal genoeg aan erkenning gewen het. "Polemical sorties of this kind", sê Calinescu (1987:266), "are also a form of (negative) recognition and, by a perverse effect, they can contribute to the success of that which they indignantly reject." Populêre sukses is egter nie noodwendig 'n waarborg vir intellektuele geloofwaardigheid nie. Ten spyte van die suspisie en weerstand - en waarskynlik juis ook as gevolg daarvan - het daar op sekere gebiede 'n stewige en omvattende teoretisering oor die postmodernisme tot stand gekom, spesifiek in die literatuur en die argitektuur. Die proliferasie van artikels en boeke oor die postmodernisme getuig van 'n steeds groeiende belangstelling in hierdie onderwerp in verskeie kultuursfere.

Toe die Amerikaanse digters Randall Jarrell, John Berryman en Charles Olson agtereenvolgens in 1946, 1948 en 1950 die term *postmodern* gebruik het ten opsigte van die poësie, het hulle heel waarskynlik nie besef dat die woord *postmodern* (en al die gedaantes daarvan) teen die einde van die eeu internasionaal 'n kulturele gonswoord sou word nie: 'n wagwoord, 'n slagspreuk, 'n mode-woord, 'n skeldnaam, 'n sjibbolet. Heel tereg vra Calinescu (1987:267): "Who, on the basis of the early history of the term *postmodernism*, would have imagined that its career was to go that far?"

## 2.2 Die poësie as gemarginaliseerde genre

Die sentrale probleem wat in hierdie proefskrif ondersoek word, is die bruikbaarheid van 'n postmodernistiese model of metodiek by die lees van teksvoorbeelde uit die resente Afrikaanse poësie. Hierdie probleemstelling behoef kontekstualisering, in die besonder omdat die postmodernisme nie deur alle letterkundiges as geskik beskou word om die kunsmanifestasies van ons eie tyd mee te benader nie, spesifiek nie wat die poësie betref nie (vgl. Van Vuuren 1998 en 1999). Ook wil dit voorkom asof die poësie nie in die algemene teoretisering oor die postmodernisme soveel aandag geniet nie - dit kom selfs voor as 'n gemarginaliseerde genre, terwyl *postmodernisme en prosa* as 'n gedugte kombinasie optree.

Voordat daar dus 'n poging aangewend kan word om die postmodernistiese elemente in Wilma Stockenström se epiese gedig *Die heengaanrefrein* na te gaan of om dit as 'postmodernistiese' teks te bespreek met behulp van 'n postmodernistiese metodiek, sal ondersoek ingestel moet word na die oënskynlike marginalisering van die poësie en spesifiek die Afrikaanse poësie in die postmodernistiese diskoers. Hierdie hoofstuk wil vrae stel oor die gemarginaliseerde posisie van die poësie in die gesprek en debat oor die postmodernisme - vrae wat rigtinggewend is vir die



onderhawige studie en wat ander vrae opwek. Waarom is die poësie blykbaar so 'n perifere genre in die postmodernistiese diskoers? Waarom word die poësie in 'n kapsule geplaas waar dit veronderstel is om onaangetaas deur die invloed van die postmoderniteit te funksioneer? Is daar so iets soos postmodernistiese poësie? Vertoon die hedendaagse poësie enigszins postmodernistiese eienskappe? Wat is hierdie eienskappe? Hoeveel aandag word daar in die geskiedskrywing en teoretisering oor die postmodernisme aan die digkuns bestee? Het die poësie hoegenaamd geen bydrae te lewer tot die tersaaklike diskussies nie? Wat is die stand van sake in byvoorbeeld die Amerikaanse, Nederlandse en Vlaamse teorie en digkuns? Is dit geldig en sinvol om die sogenaamde postmodernistiese elemente in 'n teks soos *Die heengaanrefrein* van Stockenström te ondersoek wanneer daar nie 'konsensus' bestaan oor die konsep *postmodernistiese poësie* self nie?

In die algemene teoretisering oor die postmodernisme as Westerse fenomeen, veral wat ideë-geskiedenis, begripsomskrywing en periodisering betref, val die soeklig meestal op die prosa<sup>3</sup>: voorbeeldmateriaal word nie aan die poësie ontleen nie. Die ironie is egter dat die postmodernisme oorspronklik in die veertiger- en vyftigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek beslag gekry het, en eers meer as 'n dekade later op die prosa van toepassing gemaak is. Sederdien geniet die prosa voorrang in die postmodernistiese diskoers. Invloedryke studies soos dié van Douwe Fokkema (1986b), Brian McHale (1987a), Hans Bertens en Theo D'haen (1988) en Linda Hutcheon (1988 en 1989) fokus almal op die (hoofsaaklik Engelse) roman. In haar studie *A Poetics of Postmodernism* beaam Hutcheon (1988:38; vgl. 1988:5) dat die genre van die prosa voorkeur geniet in die diskoers van die postmodernisme: "If my main emphasis is on the postmodernist novel, it is because it seems to be a preferential forum for *discussion* of the postmodern."

Waarom is sekere genres en konvensies meer dominant in bepaalde tydvakke as in ander (vgl. Perloff 1989a:6)? Word die guns wat die prosa in die teoretisering geniet, nie miskien deur die genre self bepaal nie? By 'n werkwinkel oor postmodernisme in 1984 aan die Universiteit van Utrecht is die vraag gevra of die term *postmodernisme* op alle literêre genres betrekking het, en of een spesifieke genre meer as die ander as voertuig vir postmodernistiese konvensies dien. 'n Voorlopige konklusie was dat fiksie die voorkeurgenre van die postmoderniste is, met drama volgende op die lys, maar dat die poësie nie uitgesluit kan word van die korpus tekste waarin postmodernistiese konvensies merkbaar is nie (Fokkema en Bertens 1986:ix). Sowat tien jaar ná die werkwinkel oor postmodernisme stel Van den Akker (1993:175-176) steeds die vraag of die postmodernisme 'n genre-afhanklike verskynsel is, soos in die geval van die naturalisme aan die einde van die 19de eeu (hy weet van geen naturalistiese poësie nie, nóg van simbolistiese prosa - twee bewegings wat in dieselfde tyd dominant was in twee verskillende genres). Bestaan daar so

<sup>3</sup>

Naas die prosa geniet die argitektuur ook veel aandag - Hutcheon (1988 en 1989), byvoorbeeld, maak gebruik van die postmodernistiese model van die argitektuur, onder meer van Charles Jencks se teorie oor dubbelkodering.



iets soos postmodernistiese poësie of is dit so verhuld dat dit nie as sodanig herkenbaar is nie (Van den Akker 1993:176)? Hierdie vrae van Van den Akker wek ander op. Is dit hoegenaamd geldig om te verwys na postmodernistiese poësie asof dit iets is wat objektief bestaan? Gaan dit nie eerder om 'n bepaalde blik op die digkuns nie? En as so 'n perspektief op die poësie nie allerweë voorkom nie, waarom nie? Is alle poësie wat in die era van die postmoderniteit geskep word, noodwendig postmodernisties van aard? Kan daar van 'n postmodernistiese kunsskeppingsmodus gepraat word, wat postmodernistiese leesstrategieë uitlok?

Hoewel die meeste bronne oor die postmodernisme - in die besonder oor *postmodernisme en literatuur* - tersluiks verwys na die Amerikaanse digter Charles Olson as een van die eerste kritici wat die term *postmodernisme* gebruik het en na Marjorie Perloff as een van die belangrikste navorsers oor die onderwerp van *postmodernistiese poësie*, word daar nie na behore rekenskap gegee van die besluit om *nie* die poësie as voorbeeldmateriaal te benut nie. Die probleem lê myns insiens nie by die besluit om die poësie buite rekening te laat nie; terreinafbakening en raming is immers 'n aanvaarde en noodsaaklike akademiese praktyk. Daar behoort egter vrae gestel te word oor die 'marginalisering' van die poësie. Die wyse waarop die poësie in 'n belangwekkende bron soos *Het postmodernisme in de literatuur* van Bertens en D'haen verontagsaam word, is simptome van die verswyging (en dus marginalisering) van dié genre in die diskoers oor die postmodernisme. In hul ondersoek stel Bertens en D'haen (1988:14) dit onomwonde dat hulle die postmodernistiese poësie buite beskouing laat en nie ingaan op die invulling wat die Amerikaanse poësiekritiek aan die postmodernisme gegee het nie - die titel van hul boek sou myns insiens dus eerder moes lees: *Het postmodernisme in het proza*<sup>4</sup>. Hoewel hulle Olson betrek in hul weergawe van die ontstaansgeskiedenis van die postmodernisme en hoewel hulle kennis neem van meer resente pogings om ook ander visies op die postmodernisme te laat ingang vind in die Amerikaanse poësiekritiek (hulle noem Perloff 1981 kursories as voorbeeld<sup>5</sup>), laat hulle die poësie buite rekening omdat die poësiekritiek volgens hulle vernaamlik geassosieer word met die Heideggeriaanse eksistensialisme<sup>6</sup> - een van die vier variante van die *postmodernisme* wat hulle onderskei naas die avant-gardistiese postmodernisme van die sestigerjare, die suiwer estetiese postmodernisme en die poststrukturelistiese postmodernisme (1988:7-8). Hul keuse vir laasgenoemde berus daarop dat hierdie variant sedert die einde van die sewentigerjare die literêre gesprek oorheers (tans is dit nie meer die geval nie, soos wat hoofstuk 1 van my proefskrif

<sup>4</sup> Burger (1995a) fouteer insgelyks. Sy artikel "Die (on)bruikbaarheid van die term 'postmodernisme' vir die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur" het naamlik slegs betrekking op die prosa, nie op die "Afrikaanse literatuur" nie.

<sup>5</sup> Hoewel Bertens en D'haen (1988:14) slegs verwys na Perloff (1981) - dit wil sê na *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* - word naas hierdie studie drie ander werke deur Perloff in hul bronnelys opgeneem: *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Perloff 1985b), *The Futurist Moment. Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture* (Perloff 1986) en "New Nouns for Old. 'Language' Poetry, Language Game, and the Pleasure of the Text" in Calinescu en Fokkema se *Exploring Postmodernism* (Perloff 1985a).

<sup>6</sup> Heidegger word soms beskou as die eerste postmodernis (Calinescu 1987:272 en 358). In hoofstuk 4.3.5 hieronder word aandag bestee aan William V. Spanos se benutting van Heidegger en aan Spanos se variant van die postmodernisme, wat in die sewentigerjare in die tydskrif *boundary 2* neerslag gevind het. Bertens en D'haen se verbandlegging van die *hele* Amerikaanse digkuns met die Heideggeriaanse teorie is 'n ooreenvoegde gelykstelling.



aantoon). Waarom hulle spesifiek die roman met die poststrukturalisme verbind, is nie duidelik nie - op die gebied van die poësie is die dekonstruktivistiese leesstrategieë immers al in verskeie lande benut, veral deur die Yale Critics.

In sy 1991-artikel oor postmodernistiese kulture (nie net die letterkunde nie) volg Bertens steeds die indelingspatroon van *Het postmodernisme in de literatuur*. Hy onderskei weer eens tussen 'n avant-gardistiese postmodernisme, 'n poststrukturalistiese postmodernisme en 'n estetiese, erotiese ('neokonserwatiewe') postmodernisme. 'n Vierde variant - Bertens (1991:129) plaas "'fourth'" tussen aanhalingstekens - is Spanos se Heideggeriaanse postmodernisme, wat volgens hom te eksklusief is en wat met die gerigtheid op die herstel van die outentieke historisiteit van die moderne mens te ver weglei van dit wat algemeen aanvaar word as die postmodernisme. In Bertens se latere studie, *The Idea of the Postmodern. A History* (1995), onderskei hy nie meer tussen die vier postmodernistiese kulture nie, maar benut hy die breë onderskeid tussen *postmodernismes* en *postmoderniteite*. Hoewel die studie nie op die letterkunde fokus nie (Bertens 1995:18), word die poësie nie meer geheel buite rekening gelaat nie. Wat Perloff betref, word daar vlugtig verwys na twee van haar bydraes van tien jaar vantevore (Bertens 1995:70<sup>7</sup>): haar opstel "From Image to Action. The Return of Story in Postmodern Poetry" uit 1982 en haar bekende *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition* van 1985. Charles Olson en Charles Altieri se teoretisering kry op verskeie plekke in die boek aandag (vgl. Bertens 1995:20-22 en 50-52), terwyl erkenning verleen word aan die 'eksistensialistiese' variant van die postmodernisme en William Spanos in ere herstel word (Bertens 1995:46-50). Dit lyk dus asof die belangwekkende studie van Bertens uit 1995 'n bydrae wil lewer tot die 'terugs kryf' van die poësie in die diskoers van die postmodernisme. Hutcheon (1988:38) doen juis 'n beroep daarop dat die ander kunsvorme ook aandag moet geniet in dié diskoers.

Wat sou dan die moontlike redes wees vir die priviligering van die prosa in die bekendste (ander) teoretiese werke oor die postmodernisme? Sou die begunstiging in dié werke van (Engelse) romans wat wêreldwye verspreiding geniet, moontlik daartoe kon gelei het dat sekere akademici in die Lae Lande en hier te lande nie aan die poësiekorpusse van hul eie literêre sisteme gedink het binne 'n postmodernistiese raamwerk nie? 'n Mens kan maar net spekulêr. Ek noem kortliks enkele moontlike redes, wat te doen het met verskillende aspekte van en rolspelers in die literêre (poli-)sisteem. Die eerste moontlike rede hang saam met die ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme. Die weerstand wat daar in die vroeë fase van die ontwikkeling van die postmodernisme spesifiek teen die poësie en poëtiese praktyke van moderniste soos T.S. Eliot was (Wasson 1969:463 en 466 en 1974:1189), kon moontlik in die algemene teoretisering gelei het tot weerstand teen die genre as sodanig. Bevestiging hiervan vind ek in Connor (1990:122). Dit

7

Net soos in die geval van Bertens en D'haen se *Het postmodernisme in de literatuur*, word daar ook in Bertens (1995:260) se bronnelys werke deur Perloff opgeneem waarna nie in die teks self verwys word nie: Perloff se artikel "Contemporary/Postmodern. The 'New' Poetry" uit 1980 en haar baanbrekende werk *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* uit 1981.



waarop die modernistiese digters klem gelê het, aspekte soos eenheid, koherensie, outonomieit en gekonsentreerdheid, is destyds ook op die roman oorgedra - "the project of writers like James, Joyce and Woolf was construed as the organization of the messy open-endedness of fiction into closely-packed 'poetic' structures, via tight patterning, symbolic recurrence, and so on" (Connor 1990:122). In die eerste (anti-modernistiese) fase van die postmodernisme was daar by heelwat teoretici 'n weerstand teen die poësiegenre. Daardie sake wat tradisioneel geassosieer word met fiksie of die narratiewe, het dus voorrang in die postmodernistiese literêre teorie geniet: die verloop van tyd, die oop slot en generiese onsuiverheid. Die tweede rede het te doen met praktiese oorweginge: vir 'n skrywer soos Linda Hutcheon wat 'n boek oor algemene teoretiese aspekte skryf, is dit makliker om 'n tiental bekende, resente Engelse romans as demonstrasie-materiaal te benut, eerder as om 'n seleksie te maak uit die letterlik duisende Engelse gedigte wat in die loop van die afgelope paar dekades geskryf is ('n enorme poësie-uitset, vergeleke met die 'klein' Afrikaanse poësiebedryf wat sedert 1960 meer as 500 poësietitels gepubliseer het), en om dan die risiko te loop dat die bundels waaruit die tekskeuses gemaak is, nie aan die lesers bekend is nie. **Derdens** kan die 'bevoorregting' van die prosa in die algemene teoretisering oor die postmodernisme saamhang met die gewildheid wat die roman tans in die Weste geniet en die institusionalisering van dié genre. Ten vierde lei hierdie belangstelling daartoe dat uitgewers meer en groter oplaes romans kan publiseer en bemark, waardeur die genre verder bevoordeel word. Vertaling en verfilming bied ook aantreklike proposisies. Die sogenaamde priviligering van die roman in die postmodernistiese diskoers hang dus saam met verskillende ontwikkelinge in die literêre sisteem en beteken nie dat dit die enigste literêre genre is wat binne 'n postmodernistiese kader gesitueer kan word nie.

Die redes vir die skynbare marginalisering van die poësie in die diskoers oor die postmodernisme moet dus eerder gesoek word by die plek wat die poësie in die geheel van die kulturele polisteem bekleë<sup>8</sup>: die 'status' van die poësie in die verbruikersmaatskappy<sup>9</sup>. Dit kan nie ontken word nie dat die digkuns wêreldwyd 'n klein leserspubliek het - dit is amper asof digters slegs vir hul mede-digters skryf. "Dit is ongelukkig so dat baie min mense digbundels koop," sê Hannes van Zyl van Tafelberg Uitgewers in 'n onderhoud aan Herman Wasserman van *Die Burger*; die tendens is dat daar baie meer mense is wat gedigte skryf as wat hulle gedigte koop (Wasserman 2000:4). Die persepsie wat bestaan dat uitgewers nie daarin belangstel om Afrikaanse digbundels te publiseer nie, hou nie stand wanneer die plaaslike situasie met dié in die buiteland vergelyk word nie. Omdat die verkope van digbundels wêreldwyd so minimaal is, is die publikasiesyfers

8

Ook Foulkes (1983:44), Perloff (1993:12) en Smulders (1994:30) vestig die aandag op die perifere posisie van die poësie in die literêre sisteem. Smulders stel dit onomwonde dat die Nederlandstalige poësie vanaf die sewentigerjare 'n minimale rol in die kultuur speel, selfs in die literatuur - iets wat Kousbroek al in 1970 voorspel het. "Poëzie in haar schrijftelijke vorm lijkt een bij uitstek literair-historisch fenomeen te zijn geworden", skryf Smulders (1994:30). Daar is net een oorlewingsmiddel, meen hy: 'n poësiekultus wat deur die media geskep sou kon word.

9

Moet daar nie eerder aan die lirieke van pop- en rock-musiek gedink word as die poësie van ons eie tyd nie? (Vergelyk 'n opmerking van Ronel de Goede in 'n onderhoud wat Rachelle Greeff met haar voer - Greeff 1994:92.)



laag en moet die poësie dikwels kruisgesubsidieer word deur die suksesvolle genres en deur gewilde leesstof soos handwerk- en resepteboeke. Stockenström sê self in 1988 - die verskyningsjaar van *Die heengaanrefrein* - in 'n gesprek teenoor Welma Odendaal (Odendaal 1988:43): "Uitgewers is nie liefdadigheidsinstellings nie, hulle wil geld maak." In die jare tagtig het digters dit nog heel maklik gehad, te oordeel aan Stockenström, maar sowat 'n dekade later sou haar profetiese woorde in vervulling gaan (vgl. Odendaal 1988:43):

Afrikaanse skrywers, dink ek, tref dit so gelukkig. Hier is baie uitgewers vir 'n klein taaltjie. Ons digters! Hemel, jy hoef net 'n gedig te poep, dan word hy uitgegee. [...] Ek weet nie of dit nog so sal voortgaan nie, want biblioteke se begrotings is baie ingekort. Vroeër jare het uitgewers die goed verkoop gekry omdat biblioteke groot bestellings geplaas het. Ek hou die ding dop. Ek vermoed een van die dae gaan ons jong digtertjies dit nie meer so maklik hê nie.

In Vlaandere wil dit in die negentigerjare ook voorkom asof boekhandelaars hul aanbod beperk tot "nuuwigheden en bestsellers", murmureer Reynebeau (1993:230), en "het plankje poësie moet vaak letterlijk in een hoekje worden gezocht, verborgen achter een display voor een encyclopedie"<sup>10</sup>. Al mag dit lyk asof die situasie in die Verenigde State besonder gunstig is wat betref die publikasie van digbundels, vestig Moramarco (1986:129) die aandag daarop dat kommersiële uitgewers slegs enkele digbundels op hul boekelyste het, in die besonder vanweë die prestige-waarde verbonde aan gevestigde eietydse digters, en vanuit 'n ekonomiese perspektief selfs nog belangriker, vanweë die moontlikheid van afskrywing en belastingverligting.

Maar waarom het die prosa 'n groter aanhang by die publiek as die poësie? Miskien omdat dit 'n narratiewe kunsvorm is, terwyl poësie liries is, spekuleer Moramarco (1986:130):

Regardless of how arcane and experimental their methods may get, fiction writers are storytellers and aim to engage us by keeping us guessing about what happens next. Poets are more attuned to producing memorable, if not always musical, language, in brief and usually tightly controlled and contained verbal expressions.

Of hierdie tipering van Moramarco steeds stand hou, is te betwyfel. Eerstens het heelwat van die onlangse buitelandse en Afrikaanse poësie 'n verhalende inslag (ook wat betref die narrativisering van die geskiedenis), tweedens kom lang gedigte of eenheidsbundels algemeen voor, en derdens word generiese grense dikwels binne sulke tekste oorskry. Die voorbeelde is legio: naas *Die heengaanrefrein* (1988) en *Lady Anne* (1989) verwys ek slegs na Susan Howe se *Articulation of Sound Forms in Time* (1987) oor die Indiaanse Oorloë; Robert Anker se *Goede manieren. Een episodisch gedicht* (1989) oor die 'geskiedenis' van die digter; en Erik Spinoy se *Susette. Gedichten* (1990) oor die verhouding tussen Susette Gontard en Hölderlin<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Reynebeau (1993:225-233) wys op die marginaliteit van die poësiegenre en op probleme in die Vlaamse uitgewersbestel, spesifiek die feit dat Vlaamse skrywers nou by Nederlandse uitgewere gaan aanklop om publikasiemoontlikhede. Dit is vir hom 'n angswekkende gedagte dat die Vlaamse literatuur louter van Nederlandse "goodwill" afhang (Reynebeau 1993:226; sien ook Borré 1991:32).

<sup>11</sup> Reeds in die vroeë ontwikkelingsstadium van die postmodernisme was daar 'n belangstelling in historiese stof en die historiografiese proses as sodanig. Davidson (1987:321) vestig byvoorbeeld die aandag op Olson se *Maximus Poems* en op Robert Duncan se *Passages*. Hierdie tekste besin ook oor hul eie poëtiese status en hul generiese geskiedenis.



Ten spyte van die konvensionele verskille tussen poësie en prosa is daar tog duidelike konvergencies tussen die genres, betoog Moramarco (1986) in sy artikel "Postmodern Poetry and Fiction: The Connective Links". Die kollektiewe literêre klimaat van die laat-tagtigerjare is dié van 'n kombinasie van estetiese innovasie en maatskaplike betrokkenheid, meen Moramarco (1986:131). Hy plaas die postmodernistiese letterkunde teen die agtergrond van sosio-politieke gebeure en bestee aandag aan die akute psigologiese stres van skrywers in die periode ná die Tweede Wêreldoorlog; verder wys hy op traumatiese en ongekende omwentelinge wêreldwyd, op verwoestende en onverbiddelike maatskaplike, politieke, ekonomiese en selfs geestelike veranderinge. Hierdie veranderinge blyk uit die skryfwerk van die postmodernistiese skrywers. Hoewel dit gevaarlik kan wees om oor die sogenaamde *Zeitgeist* te veralgemeen, is dit myns insiens goed moontlik dat prosa en poësie op terreine van ideologiese, tematiese, vormlike en stilistiese aspekte kan ooreenstem, want ontwikkelinge binne die literêre kunste is dikwels analoog. Digters, romanskrywers, dramaturge en essayiste deel immers dieselfde kultuurhistoriese oomblik en is dus 'gevangenes' van die wêreldsiening van daardie tydstop, of hulle nou innoveerders is wat daardie wêreldsiening dekonstrueer en aftakel, of tradisionalistes wat dit verdedig en handhaaf. Deur die aandag wat Moramarco (1986) vestig op bepaalde ekwivalensies tussen die Amerikaanse postmodernistiese prosa en poësie, beklemtoon hy dat die poësie nie afgesluit is in een of ander waterdigte kompartement nie. Deur sy artikel lewer hy ook 'n bydrae om die gesprek oor postmodernistiese letterkunde oor genregrense heen te verruim.

Tot dusver het ek in hierdie hoofstukafdeling besin oor die marginalisering van die poësie in die *algemene teoretisering* oor die fenomeen van die postmodernisme, wat saamhang met die posisie van die poësie in die literêre sisteem. Hierdie marginalisering staan egter in sterk kontras met die praktyk van die *poësiekritiek* in Amerika, waar dekades lank al verwys word na en geskryf word oor *postmodern poetry* - 'n ingeburgerde begrip. Verskeie antologieë met 'n postmodernistiese inslag is al gepubliseer en artikels oor hierdie fenomeen is talryk. In Nederland en veral in Vlaandere is daar, na aanvanklike huiwering, mettertyd verskeie ondersoeke na die postmodernisme gedoen. Die begrip *postmodernistiese poësie* is besig om veld te wen en digters soos Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy verwys met groot selfversekerdheid na hul eie werk as *postmodern*.

Wat die Afrikaanse literêre kritiek betref, is die situasie enigsins anders gesteld. Hoewel dit wil voorkom asof die postmodernisme hier te lande vinniger inslag gevind het as in die Lae Lande (in sowel die teorie as die kunspraktyk), is daar tog toonaangewende en invloedryke literatore soos Van Vuuren (1998 en 1999) en Kannemeyer (1997) wat om verskillende redes sterk krities ingestel is teenoor die postmodernisme as periodiserings- of metodologiese instrument in spesifiek die poësie. Ten spyte van hierdie kritiek en bevraagtekening (en dit is *nodig* dat daar gekritiseer en bevraagteken word!), is en word daar heelwat besin en geskryf oor die postmodernisme in die letterkunde. Weens ruimte-oorweginge kan nie na alle bronne verwys word nie; ek vestig slegs



die aandag op enkeles. Ten opsigte van die roman en die kortverhaal kan daar verwys word na die proefskrifte van onderskeidelik Willem Burger (*Postmodernisme in resente Afrikaanse romans* uit 1995) en Etienne van Heerden (1996; in 1997 uitgegee onder die titel *Postmodernisme en prosa. Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*). Andries Visagie se M.A.-verhandeling, ook uit 1995, handel oor visies op die geskiedenis in postmodernistiese literatuur, in die besonder Etienne van Heerden se *Casspirs en campari's* en Louis Ferron se *Turkenvespers*. Vele artikels handel oor postmodernistiese prosa, byvoorbeeld dié van Brink (1988), Van Heerden (1994), Burger (1993, 1994, 1995a) en Strachan (1995).

Ten opsigte van die poësie wil dit voorkom asof sekere navorsers die begrip *postmodernisme* met groot omsigtigheid en selfs skroomvalligheid hanteer. Die gesprek oor *postmodernisme en poësie* het nog nie behoorlik op dreef gekom nie. Tog het daar al heelwat nagraadse studies in hierdie verband verskyn, byvoorbeeld Louise Viljoen se doktorsale proefskrif, *Breyten Breytenbach se ('yk')*. 'n *Semiotiese ondersoek* (1988), waarin 'n hoofsaaklik poststrukturelistiese benadering gevolg word; Lianne Barnard se M.A.-tesis, *Postmodernistiese perspektiewe op biografiese gedigte* (1991), waarin aandag bestee word aan onder meer naamgewingskwessies en aan ikone uit die musiek- en filmwêreld; en Fernel Abrahams se proefskrif getitel *Poësie en die politiek van die postmodernisme. 'n Ondersoek na die postmodernistiese poësie van Wilma Stockenström* (1998). Onder die vele M.A.-studies waarin aandag bestee word aan postmodernistiese kwessies, tel dié van Fernel Abrahams (1992) oor die egosentriese outeur in die poësie van Antjie Krog, in die besonder die bundel *Lady Anne*; Madeleine Huysamer (1997) oor Breytenbach se *Soos die so*; Dawn Fritz (1998) oor die poësie van Johann de Lange; Christiaan le Roux (1998) oor Gert Vlok Nel se *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories*; en Johannes Prins (1999) oor Johann Johl se *Roulet*.

### 2.3 Die moontlikhede van 'n postmodernistiese metodiek

In hoofstuk 6 word onder meer besin oor die moontlikheid om die postmodernisme as periodiseringsinstrument ten opsigte van die Afrikaanse poësie te gebruik. Dit moet egter nou reeds duidelik gestel word dat die kwessie van periodisering nie die sentrale probleemstelling van die ondersoek is nie - met só 'n doel voor oë sou 'n navorser immers met die geheel van die Afrikaanse digkuns moes werk. My doelstelling is ook nie om Afrikaanse gedigte aan een of ander vorm van keuring te onderwerp ten einde vas te stel watter voorbeelde as postmodernisties geïdentifiseer kan word en hulle dan te etiketteer nie. Ek skram weg van etikette wat lui: *Postmodern - Made in the USA*. My doelstelling is eerder om die moontlikhede te ondersoek van die postmodernisme as metodiek of leesstrategie waarmee die kontemporêre Afrikaanse poësie benader kan word. Omdat daar na my wete nog nie 'n voorstel in hierdie verband gedoen is nie, stel ek Linda Hutcheon se model van *historiografiese metafiksie* voor. Ander navorsers wat die postmodernisme benut het, het met spesifieke bundels of oeuvres gewerk. 'n Uitsondering is



Barnard (1991) se M.A.-verhandeling oor postmodernistiese perspektiewe op biografiese gedigte, waaraan ek vervolgens aandag bestee.

In haar studie neem Barnard (1991) intertekstualiteit as uitgangspunt; sy implementeer 'n ruim intertekstualiteitsopvatting wat sy "intertekstualisering" noem. Die gebruik van hierdie term, skryf Barnard (1991:13), "het die dubbele voordeel dat dit die tekstuele aard van alle kennis benadruk en dat die 'intertekste' waarna verwys word, nie net die sosiale of politieke tekste of kontekste veronderstel nie, maar ook literêre en ander tekste soos byvoorbeeld ander gedigte naas dié onder bespreking, kan insluit". Intertekstualisering, *différance*, kontekstualisering en allegoriserings is vir haar verwante, sinonieme begrippe (Barnard 1991:12), wat sy benut om biografiese gedigte oor Breyten Breytenbach, biografiese gedigte oor musiek- en filmsterre, en Antjie Krog se *Lady Anne* mee te benader. In haar "Samevatting" stel Barnard dit dat die postmodernisme vir haar "ondefinieerbaar" is; dit is bloot "'n verskeidenheid uiteenlopende teorieë oor die kuns, die samelewing, literêre teorieë, ensovoorts". Wat die verskille tussen modernisme en postmodernisme betref, bespreek Barnard in haar "Samevatting" drie "temas": "1) die rede ('n Universele rede word in die postmodernisme vervang deur 'lokale stories'; 2) politiek (eens-marginale diskoerse soos die feminisme word nou 'n spreekbeurt gegun) en 3) kuns ('n herwaardering van massakultuur en die beklemtoning van spel en intertekstualiteit in literêre kritiek)". Verder onderskei Barnard (1991:25) tussen enersyds 'n ekstreme weergawe van die postmodernisme, waarin die rede verwerp word en 'n verheerliking van spel en fiksie voorkom, en andersyds 'n radikale weergawe van die postmodernisme, waarin die waarheid omskryf word as iets wat nie universeel en rasioneel bepaal kan word nie, maar as dít wat aanvaarbaar is in 'n spesifieke samelewing op 'n spesifieke tydstip in sy evolusie (Rorty is vir haar hier die voorbeeld). Teen die einde van haar verhandeling stel Barnard (1991:117) dit duidelik "dat 'n teks nie 'n 'postmoderne' teks hoef te wees om 'n intertekstuele lesing uit te lok nie, maar dat selfs die mees teksgeoriënteerde lesings van 'n gedig reeds intertekstueel is omdat hulle op die minste die interteks van 'n literêre teorie gebruik wat die norm van teksgesentreerdheid benadruk". *Lady Anne* is vir haar "volgens alle aanduidings wel 'n postmoderne teks" (Barnard 1991:117 en 119). Waar navorsers soos Connor (1989:123) beweer dat metafiksie (of tekstuele selfrefleksie) die belangrikste eienskap van die postmodernistiese kunswerk is, klassifiseer Barnard "[s]uiwer metafiksie" as ekstreme postmodernisme (sy betrek Hutcheon 1988:40, wat dié soort metafiksionele tekste sien "not as postmodernism, but as an extreme of modernist autotelic self-reflection"). Verdere postmodernistiese kenmerke wat sy in *Lady Anne* vind, is die beklemtoning van die narratiewe en sosiale betrokkenheid (sy betrek Connor 1989:121-122 en Hutcheon 1988:121).

Hoewel Barnard 'n belangrike bydrae lewer tot die diskoers oor *postmodernisme en poësie* en haar teksbesprekings interessant en verhelderend is, is haar studie teoreties nie bevredigend gefundeer nie. Sy maak byvoorbeeld nie van die beskikbare intertekstualiteitsteorieë gebruik nie en tref nie 'n onderskeid tussen die modernistiese en postmodernistiese hantering van intertekstualiteit nie -



dit wil eerder voorkom asof sy intertekstualiteit as die eiendom van die postmodernisme beskou. Teen haar gelykstelling van "intertekstualisering", *différance*, kontekstualisering en allegoriserings kan ook beswaar ingebring word. Dit lyk na 'n voorbeeld van teoretiese homogenisering, waardeur die konsepte aan skerpheid en toepassingsvermoë inboet. Verder is haar terminologiese en konseptuele onderskeid tussen 'n *ekstreme* en 'n *radikale postmodernisme* ietwat verwarrend (Barnard 1991:25). Die twee terme lê immers in dieselfde semantiese veld - volgens die HAT<sup>12</sup> is die woord *ekstreem* verwant aan *buitengewoon*, terwyl *radikaal* die betekenis dra van *grondig, diep ingrypend, totaal, die uiterste*. As daar dan net onderskei kan word tussen enersyds 'n *buitengewone* postmodernisme, en andersyds 'n *uiterste* postmodernisme, kan daar met reg gevra word of daar ook so iets is soos 'n *gewone*, of 'n *alledaagse*, of 'n *konvensionele* postmodernisme. Met die term *ekstreme* bedoel Barnard klaarblyklik die vertekstualiseerde, poststrukturealistiese variant van die postmodernisme, terwyl die *radikale* variant vir haar verteenwoordig word deur "kunswerke wat die geskiedkundige en ideologies-politieke gesitueerdheid van tekste benadruk". Dit is nie duidelik waarom Barnard hierdie kunswerke as *radikaal postmodernisties* beskou nie. Ten slotte kan daar ook gesê word dat sy nie 'n welomskrewe model aanbied wat benut sou kon word by die lees van die kontemporêre poësie nie. In die slot van die studie suggereer Barnard (1991:117) wel 'n moontlike model, wat sy vlugtig met haar konsep *radikale postmodernisme* in verband bring - Hutcheon (1988:224) se konsep van *historiografiese metafiksie*!

## 2.4 "Historiografiese metapoësie" - 'n bruikbare instrument?

Hutcheon (1988:5) omskryf *historiografiese metafiksie* as tekste wat enersyds bewys lewer van 'n besinning oor hul eie aard en status as letterkunde, maar andersyds op paradoksale wyse gebruik maak van historiese gebeurtenisse en personasies; die basis van die herbesinning en herverwerking van die vorme en inhoud van die verlede is 'n teoretiese selfbewussyn van geskiedenis en fiksie as menslike konstruksies (*historiografiese metafiksie*). In die loop van my ondersoek gaan Linda Hutcheon se hantering van die konsepte *historiografiese metafiksie* en *postmodernisme* aan problematisering onderwerp word - die verhouding tussen hierdie konsepte is immers nie sonder meer onproblematis nie en bring ook die titel van hierdie proefskrif in die gedrang. Verskeie vrae kan in dié verband gestel word. In welke verhouding staan die terme *historiografiese metafiksie*/-*metapoësie* en *postmodernisme* tot mekaar? Kan alle historiografiese metafiksie as postmodernisties beskou word? Bestaan daar nie ook historiografiese metafiksie wat modernisties van aard is nie? Vorm die historiografiese metafiksie 'n afsonderlike genre of

<sup>12</sup>

By verwysings na woordeboeke en ensiklopedieë word die algemene 'gebruiksname' of akronieme meestal in hierdie proefskrif gehanteer; in die bronnelys verskyn die boeke onder die name van die outeurs: (*Afrikaanse kinderensiklopedie* (Albertyn 1956), *Afrikaanse etimologieë* (Boshoff en Nienaber 1967), *Bybelse ensiklopedie* (Gispén, Oosterhoff et al. 1975), *Encyclopaedia Britannica* (Preece et al. 1967), HAT (Odendal et al. 1985 en 1994), *Nasionale woordeboek* (De Villiers et al. 1975), *Reader's Digest Atlas of the World* (Pope et al. 1987), *Reader's Digest Illustrated History of South Africa* (Oakes 1988), Roberts (Maclean 1985), SESA (Potgieter 1970-1975), (*Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* (De Kock en Krüger 1986), *Tweetalige woordeboek* (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra 1984), Van Dale (Kruyskamp 1982), Van Gorp (Van Gorp et al. 1991), *Verklarende Afrikaanse woordeboek* (Labuschagne en Eksteen 1993), *Verklarende Bybel* (Van Zyl 1989), WAT (Schoonees 1970) en Webster (Gove et al. 1966). Bladsynommers word meestal nie by woordeboeke en ensiklopedieë verstrek nie.



subgenre? Kan alle historiografiese metafiksionele tekste wat in die historiese era van die postmoderniteit geskep is, as postmodernisties bestempel word? Is *postmodernisme* 'n sambreelterm waaronder die genre van historiografiese metafiksie ressorteer en openbaar laasgenoemde noodwendig postmodernistiese 'eienskappe'? Het Hutcheon (1988 en 1989) se term *historiografiese metafiksie* slegs betrekking op die romangenre? Kan daar van historiografiese metapoësie gepraat word? Kan daar binne 'n postmodernistiese raamwerk hoegenaamd na *genres* verwys word? Bestaan daar so iets soos Afrikaanse postmodernistiese poësie?

In hierdie studie word ondersoek ingestel na die moontlikheid om Hutcheon se postmodernisme-model aan te wend by die lees van die kontemporêre Afrikaanse poësie. Die teksvoorbeelde wat vir hierdie doel benut word, word daardeur gekenmerk dat hulle op een of ander wyse hul *fiksionele* status vooropstel (byvoorbeeld deur selfrefleksiwiteit, parodiëring, generiese intertekstualiteit, of estetiese konvensies), en terselfdertyd van die (sogenaamde) *feitelikheid* van die geskiedenis gebruik maak. Aspekte waaraan aandag bestee word, is intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; die problematiek van referensialiteit; die subjek in en van die geskiedenis en die subjek se geskiedenis; en ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering.

Hutcheon (1988) stel dit herhaaldelik dat sy die konsep *postmodern fiction* wil beperk tot dit wat sy *historiografic metafiction* noem. Werke wat egter gedy in hul selfrefleksiwiteit en verbale tekstuur en nie rekening hou met die werklike, historiese wêreld nie, soos die *surfiction* van Federman en Sukenick, die Franse Nuwe Roman, die tekste van *Tel Quel* en van die Gruppo 63, beskou Hutcheon nie as postmodernisties nie; sy verwys onder meer na die "extreme of *modernist* autotelic self-reflexion in contemporary metafiction" (Hutcheon 1988:40); "late modernist extremism" (1988:52); "late modernist radical metafiction" (1988:108); "extreme late modernist auto-representation" (1988:119); en "ultra-formalism" (1988:203). Hierdie soort etikettering wil ek graag in my proefskrif vermy deur eerder die aandag daarop te vestig dat die postmodernisme *uit* die modernisme voortgekom het (McHale 1987a:5). Dit is myns insiens ook nie 'n uitgemakte saak dat *alle* postmodernistiese fiksie as *historiografiese metafiksie* geëtiketteer kan word nie. Nie alle romans of kortverhale wat van postmodernistiese konvensies gebruik maak, toon 'n opsigtelike bemoeienis met die historiese en die historiografiese nie (as voorbeeld kan genoem word die De Vries-tekste wat Van Heerden 1996 en 1997 ondersoek). Hierdie punt word ook deur Visagie (1995:91) gemaak. Ten opsigte van die postmodernistiese poësie sou dit ook nie sinvol wees om na alle gedigte as historiografiese metagedigte te verwys nie. Al sou daar geredeneer kon word dat selfs 'n postmodernistiese liefdesgedig 'histories' is omdat dit oor 'n persoonlike geskiedenis handel, wil ek eerder die term *historiografiese metapoësie* reserveer vir daardie tekste wat hul historiografiese en metapoëtiese identiteit *vooropstel*.

Hutcheon se model, wat deur Bertens (1995:79) bestempel word as "attractive (and immensely successful)", is reeds verskeie kere in mindere of meerdere mate ten opsigte van die Afrikaanse



prosa benut, byvoorbeeld in die proefskrifte van Burger (1995b), Van Heerden (1996) en John (1998). Van hierdie drie lewer laasgenoemde myns insiens die mees kritiese bydrae oor die toepasbaarheid van die model op die Afrikaanse letterkunde, in die besonder die Afrikaanse historiese roman (John 1988:48 en 217-229). In sy kritiek op Hutcheon wys John (1998:224) eerstens op "die rol wat die term 'geskiedenis' in haar teorie speel". Die mate van "semantiese verwarring of 'gly' wat daar in haar teorie rondom hierdie term bestaan", sê hy, "maak 'n ongereflakteerde gebruik van haar benadering verdag". John is van mening dat daar ten opsigte van die geskiedenis 'n verskil bestaan tussen Hutcheon se argitektuur-model en haar literatuurbenadering. Volgens hom is die geskiedenis wat in eersgenoemde ter sprake kom, die "geskiedenis van die argitektuur as dissipline, en dan veral as *tradisie*" (John 1998:224). "Hierteenoor", sê hy, "verskuif die betekenis van 'geskiedenis' egter na die geskiedenis in die algemeen, oftewel geskiedskrywing as sodanig, wanneer Hutcheon (en Afrikaanse kritici) na letterkunde kyk". Hy vestig ook die aandag daarop dat Hutcheon se "definisie van letterkunde" eintlik "komplekser [is] as in die geval van die argitektuur omdat twee kulturele 'domeine' betrokke is". Hutcheon se omskrywing van die konsep *letterkunde* gaan uit van 'n verskuiwing oor dissiplinêre of tradisionele grense heen wat nie by haar omskrywing van die argitektuur die geval is nie. John (1998:224) kritiseer Hutcheon dat sy nie "eksplisiet" hieraan aandag gee nie. Die manier waarop Hutcheon die letterkunde benader, betoog hy verder, dra die implikasie dat die 'teiken' by postmodernistiese (historiese) letterkunde, anders as in die geval van die argitektuur, nie die *eie* (literêre) tradisie is nie, "maar 'n tradisie wat tot 'n ander diskoers of dissipline behoort, naamlik geskiedskrywing". John (1998:224) gee wel toe dat die implikasies van Hutcheon se verswyging van die grensoorskryding in haar definisie van die letterkunde nie sigbaar inwerk op haar studie as sodanig nie. Wat die Afrikaanse literêre kritiek betref, gee die leemte in Hutcheon se teorie daartoe aanleiding dat *geskiedskrywing* as sodanig sentraal geplaas word, nie die *eie* letterkundige tradisie nie (John 1998:224). Met hierdie oordeel van John oor die toepassing van Hutcheon se model in die Afrikaanse kritiek is ek dit eens. Dit wil dus voorkom asof die Afrikaanse kritici Hutcheon se term *historiografiese metafiksie* "appropriëer" sonder inagneming van die "konseptuele konteks waarin dit figureer", sonder inagneming van die "groter oorkoepelende onderwerp", naamlik die postmodernisme - vergelyk John (1998:218):

En dit is dan *hierdie* term - 'postmodernisme' - wat die eintlike sentrum van Hutcheon se studie vorm. Enige poging om 'n term soos 'historiografiese metafiksie' te gebruik, sal eers aandag moet skenk aan die rol wat die term speel binne die raamwerk gevorm deur die groter term 'postmodernisme'. Indien hierdie 'omweg' nie gevolg word nie, loop die kritikus die gevaar dat essensiële aspekte van die term agterweë mag bly.

Waar ek self die moontlikheid ondersoek van die toepassing van die Hutcheon-model op enkele Afrikaanse gedigte, probeer ek juis aan hierdie gevaar ontkom - daarom moet ek 'n ompad volg om eers rekenskap te gee van wat die postmodernisme veronderstel is om te beteken, en om te kyk na die wyse waarop buitelandse kritici die term *postmodernistiese poësie* hanteer.



Dat 'n 'misverstaan' van Hutcheon nie net by Afrikaanse kritici voorkom nie, blyk ook uit Musschoot (1990:11 en 13) se hantering van die term *historiografiese metafiksie* en haar poging om die term "*literary historiographic metafiction*" te probeer invoer [my kursivering], na aanleiding van Julian Barnes se roman *Flaubert's Parrot* (1984), waarin die *literatuurgeskiedenis* self herbesoek of gefiksionaliseer en die kontradiktoriese aard van die genre self getematiseer word. Musschoot se term "*literary historiographic metafiction*" is myns insiens 'n voorbeeld van tautologie en is 'n aanduiding daarvan dat ook sý die konsep *historiografiese metafiksie* met die geskiedenis as sodanig verbind, nie spesifiek met die literêre geskiedenis nie. 'n Jaar later gebruik en propageer Musschoot (1991:81) egter nie meer die term nie en formuleer sy meer versigtig: "Of dit nu historisch is dan wel literair-historisch, om het even: er wordt getwijfeld aan de waarde van de representatie van het verleden." Sy vestig wel die aandag op romans waarin die *literêre* verlede sentraal staan of waarin die verteller die literêre verlede toeëien - as voorbeelde noem sy (weer eens) Barnes se "superieur-ironische" *Flaubert's Parrot* (1984) en Willem Brakman se *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974) (Musschoot 1991 82-83; vgl. ook 1990:11-13). Die grense tussen fiksie en die literêre werklikheid verdwyn in dié romans en dit is moeilik om die oorgange tussen teks en interteks raak te sien. Musschoot (1991:83) meen dat so 'n nadruklike permutering van literêre tekste miskien een van die opvallendste kenmerke van die postmodernisme is: "Het gaat dan ook duidelijk om een eclectische kunstvorm, waarin vrijelijk wordt geciteerd, vervormd, gevarieerd en geïroniseerd rond een kern die afwezig blijft, onvatbaar, onbeslist."

Hoewel Musschoot nie in besonderhede ingaan op Hutcheon se teoretisering nie, is die 'korreksie' wat sy in haar 1991-artikel aanbring, wel 'n bewys daarvan dat sy haar bedink het oor haar voorgestelde term *literêre historiografiese metafiksie* en oor Hutcheon se begrip *historiografiese metafiksie*. Die aandag wat sy vestig op die permutering van literêre tekste sluit aan by Hutcheon se beklemtoning van die rol van parodiese intertekstualiteit in die *historiografiese metafiksie*. En dit is op hierdie punt waar kritiek uitgespreek kan word teen John (1998:224) se stelling in verband met die "semantiese verwarring of 'gly'" wat daar in Hutcheon se teorie rondom die term *geskiedenis* sou bestaan. Regdeur haar studie vestig Hutcheon (1988) die aandag op die komplekse verhouding tussen die letterkunde en die geskiedenis as afsonderlike maar poreuse vak-dissiplines en op die verwantskappe tussen hulle, spesifiek wat narrativisering betref. Op grond van die romans wat sy bestudeer het, beweer Hutcheon herhaaldelik dat hierdie narrativisering met die verskynsel van intertekstualiteit saamhang - vergelyk veral die hoofstuk "Intertextuality, Parody, and the Discourses of History" (Hutcheon 1988:124-140), waaraan John (1998) nie soveel aandag bestee nie.

In haar gebruik van die argitektuur as model sluit Hutcheon (1988:22 e.v.) in die besonder aan by die werk van Paolo Portoghesi en Charles Jencks. Sy vestig die aandag op die paradoksale aard van die postmodernistiese argitektuur: die gebruik én misbruik van konvensies (Hutcheon



1988:33). Hierdie dubbelgekodeerde identiteit van kontinuïteit én verandering, van outoriteit én transgressie word veral deur middel van parodie bewerkstellig, hoewel die argitekte meestal nie self dié woord gebruik nie (Hutcheon 1988:34-35 en 204). Jencks (1984), byvoorbeeld, situeer die (parodiese) herverwerking van die verlede in die konteks van *taal* en *konvensie*. Met gebruik-making van die semiotiek stel hy ondersoek in na die taal en retoriek van die argitektuur, dit wil sê die *diskoers* van die argitektuur; hy bestudeer dus nie die kontemporêre kunswerke as self-standige, outonome objekte nie, maar teen die agtergrond van hul sosiale en ideologiese kontekste. En dit is om hierdie rede wat Hutcheon (1988) die argitektuur as model gebruik. Sy stel dit eksplisiet (Hutcheon 1988:36):

Postmodern architecture seems to me to be paradigmatic of our seeming urgent need, in both artistic theory *and* practice, to investigate the relation of ideology and power to all of our present discursive structures, and it is for this reason that I will be using it as my model throughout this study.

Hutcheon (1988:35) is van mening dat die parodie die bevoorregte modus van die postmodernistiese selfrefleksiwiteit is omdat die paradoksale inkorporering van die verlede binne die strukture van die postmodernistiese kunswerke dikwels uitwys na ideologiese kontekste. Parodie bied 'n perspektief op die hede en die verlede aan wat die kunstenaar toelaat om *vanuit* 'n bepaalde diskoers *met* daardie diskoers te praat. In die geval van die letterkunde word hierdie saak gekompliseer deurdat dit 'n talige kunsvorm is: die historiografiese metafiksionele werke situeer hulself openlik binne die *historiese* diskoers, sonder om hul eie outonomie as fiksie prys te gee. Hutcheon (1988:124) verduidelik:

And it is a kind of seriously ironic parody that often enables this contradictory doubleness: the intertexts of history and fiction take on parallel status in the parodic reworking of the textual past of both the 'world' and literature. The textual incorporation of these intertextual pasts as a constitutive structural element of postmodernist fiction functions as a formal marking of historicity - both literary and 'worldly'.

Hutcheon se gebruik van die argitektuur as model het ten doel om die kompleksiteite van die literêre diskoers en die ingebedheid daarvan in ideologiese en sosiale kontekste te probeer ondersoek. Haar bevinding is juis dat die historiografiese metafiksie aandag bestee aan sowel die literêre as die 'historiese' (algemeen geskiedkundige) verlede (Hutcheon 1988:125). Die herbesoek aan die verlede bestaan dus nie net uit die benutting van literêre intertekste nie, maar ook uit historiese intertekste. Dat sekere Afrikaanse kritici Hutcheon hier misverstaan, kan myns insiens nie voor haar deur gelê word nie. Hierdie dubbele bemoeienis van die postmodernistiese letterkunde het juis gelei tot die munt van die konsep *historiografiese metafiksie*. John (1998: 224) se beswaar dat dit by Hutcheon gaan om "'n tradisie wat tot 'n ander diskoers of dissipline behoort, naamlik geskiedskrywing", dit wil sê nie die *literêre* tradisie nie, hou dus myns insiens nie stand nie. Hutcheon stel nie net ondersoek in na 'historiese' intertekste nie, maar ook na spesifieke 'literêre' intertekste en verwys herhaaldelik na die paradoksale dubbele diskoers van die postmodernistiese intertekstualiteit (vgl. Hutcheon 1988:128). Sy vestig verder die aandag



daarop dat die teoretiese implikasies van die postmodernistiese intertekstualiteit korrespondeer met die onlangse historiografiese teorie van byvoorbeeld Hayden White oor die aard van geskiedskrywing as die narrativisering van die verlede en die aard van die argief as die getekstualiseerde oorblyfsels van die geskiedenis (Hutcheon 1988:128)<sup>13</sup>. Oor die historiografiese metafiksie skryf Hutcheon (1988:128):

Historiographic metafiction is particularly doubled [...] in its inscribing of both historical and literary intertexts. Its specific and general recalls of the forms and contents of history-writing work to familiarize the unfamiliar through (very familiar) narrative structures (as Hayden White has argued [...]), but its metafictional self-reflexivity works to render problematic any such familiarization. The ontological past between historical past and literature is not effaced [...], but is rather underlined. The past really did exist, but we can 'know' that past only through its texts, and therein lies its connection to the literary.

Hutcheon ondersoek deurlopend in haar studie die sogenaamde literêre verlede, spesifiek "the literary period known as modernism" (Hutcheon 1988:125) en kom tot die gevolgtrekking dat postmodernistiese romans in hierdie verband verskeie sake sowel bevestig as bestry, soos byvoorbeeld die nosie van die kunswerk as 'n geslote, selfgenoegsame, outonome objek, waarvan die eenheid berus op die formele verhoudinge tussen die dele daarvan onderling. Wanneer Hutcheon oor die literêre tradisie en konvensies skryf, gaan dit ook nie net om die Amerikaanse literatuurgeskiedenis nie. Sy verwys byvoorbeeld herhaaldelik na die verhouding tussen die postmodernisme en die historiese (Europese) avant-garde en bestee ook indringend aandag aan die invloed van Bertolt Brecht se *Verfremdungseffekt* (Hutcheon 1988:80-88; 201-211; 217-221). Sy vestig nie net die aandag op die ideologiese erfenisse van die verlede nie, maar ook op die strukturele erfenisse (Hutcheon 1988:225), onder meer wat betref generisiteit (Hutcheon 1988:139).

John (1998) se kritiek op Hutcheon se hantering van die konsep *geskiedenis* en haar verwaarlosing van die literêre tradisie hou myns insiens dus nie stand nie. Deur middel van die aandag wat Hutcheon - op grond van die model van die argitektuur - aan die diskoers van die postmodernistiese fiksie bestee, word sy haar bewus van die vaagheid van die grense tussen hierdie diskoers en dié van die geskiedenis. Deur parodie (die ironiese vorm van intertekstualiteit) word hierdie twee diskoerse in 'n steeds uitdyende intertekstuele netwerk gesitueer, wat die nosie van 'n enkele oorsprong of van eenvoudige kousaliteit uitdaag (Hutcheon 1988:129). Die term *intertekstualiteit* is volgens haar in sommige gevalle miskien nie geskik om na hierdie verskynsel te verwys nie - *interdiskursiwiteit* sou meer gepas wees (Hutcheon 1988:130).

<sup>13</sup>

Connor (1990:126-127) beklemtoon dat die historiografiese metafiksie die konvensies van die romangenre ondergrawe, maar terselfdertyd die fiksjonaliteit van die geskiedenis openbaar. Ten opsigte van Hutcheon se term sê hy: "By this she means works of fiction which reflect knowingly upon their own status as fiction, foregrounding the figure of the author and the act of writing, and even violently interrupting the conventions of the novel, but without relapsing into mere technical self-absorption. She focuses on works like Salman Rushdie's *Shame*, D.M. Thomas's *The White Hotel*, Ishmael Reed's *Mumbo Jumbo*, Robert Coover's *The Public Burning* and E.L. Doctorow's *The Book of Daniel*, all of which take as their ostensible subject characters and events from known history, but then subject them to distortion, falsification and fictionalization. The essential point, for Hutcheon, is that such texts expose the fictionality of history itself."



## 2.5 Vrae en voorlopige antwoorde

Hierdie studie wil 'n bydrae lewer tot 'n skynbaar perifere aspek van die literêre diskoers deur enersyds te probeer om 'antwoorde' te soek op die vrae in die voorafgaande afdelings, en andersyds om bykomende vrae te stel waarop nie noodwendig altyd antwoorde gevind sal word nie - die ondersoek staan dus in die teken van voorlopigheid. Die doel is nie om afdoende redes en finale verklarings te verskaf nie; nie om te *bewys* nie, maar om te *bevraagteken*. Dié bevraagtekening van die heersende poëtikale sieninge en literêr-historiese opvattinge staan uiteraard óók oop vir problematisering. Deur egter in hierdie proefskrif tydelik die bevoorregte genre van die prosa te desentreer en die poësie as gemarginaliseerde genre van 'n omstrede teorie tot die sentrum van die ondersoek te maak, wil ek probeer om vanuit 'n alternatiewe invalshoek vrae te vra met 'n strekking van *Wat indien?: Wat sou gebeur indien* die hiërargiese verhouding tussen prosa en poësie omgekeer word? *Wat sou gebeur indien* daar deur 'n postmodernistiese bril na die poësie gekyk word? *Wat sou gebeur indien* Linda Hutcheon se teoretisering oor historiografiese metaïksie toegepas word op voorbeelde uit die Afrikaanse poësie<sup>14</sup>?

In die volgende hoofstuk word daar besin oor die komplekse verhouding tussen die konsepte *modernisme* en *postmodernisme*. Een van die prinsipiële standpunte van my proefskrif is dat die postmodernisme nóg as binêre opposisieterm funksioneer teenoor die modernisme, nóg as kulminasiepunt beskou kan word in 'n enkelvoudige, lineêre kunsgeskiedenis - binariteit en lineariteit word dus geïmagineer, maar nie ontken of vermy nie. Ter inleiding word daar in hoofstuk 3 gekyk na ontwikkelinge binne die modernistiese letterkunde, gevolg deur 'n problematisering van Hassan se bi-polêre katalogus van modernistiese en postmodernistiese kenmerke. Hierna volg 'n bespreking van McHale se teoretisering oor die rol van die *dominant* in die kultuur, met 'n toepassing op George H. Weideman se gedig "Kieselguhr-kleim".

<sup>14</sup>

Soos reeds gesê, suggereer Barnard (1991:117) dat Hutcheon se model wel moontlik op die poësie toegepas kan word; ook Redbad Fokkema (1996:28) wys in hierdie rigting.



## Hoofstuk 3

### Modernisme en postmodernisme

Modern Architecture died in St. Louis, Missouri on July 15, 1972 at 3.32 p.m.

Charles Jencks

#### 3.1 Die babelse verwarring van *nou* en *ná*: Modernisme en postmodernisme

'n *Contradictio in terminis*. Dit is die postmodernisme in wese.

Dat daar nie eenstemmigheid bestaan oor die aard en naam van die postmodernisme nie, is myns insiens in ooreenstemming met die paradoksale aard daarvan. Een van die verklarings lui dat die postmodernisme die aanduiding is van 'n rigting in die kunste wat op die modernisme volg. Wanneer daar egter gekyk word na die betekenis van die stam *modern* lewer hierdie verklaring probleme op. In die gewone spreektaal beteken die woord *modern* doodeenvoudig *eietyds*, *heden-daags*, *byderwets* of *kontemporêr* (McHale 1987a:4, Ray 1991:131 en Van Gorp 1991:254). Calinescu (1987:278) vestig die aandag op die etimologie van die woord: *modern* is afkomstig van die Latynse woord *modo*, wat die betekenis het van *so pas* of *vandag*. Met hierdie woordverklaring in gedagte, is die term *postmodernisme* dus eintlik selfweersprekend. Hoe kan iets wat *in* of *ten tyde* van die huidige bestaan, immers benoem word asof dit *na afloop* van (dit wil sê *post*-) die teenswoordige bestaan, dit wil sê in die toekoms? Soos wat Lyotard (1988:340-341) dit stel: "*Post modern [sic - PHF] would have to be understood according to the paradox of the future (post) anterior (modo).*" In hierdie verband vra Calinescu (1987:278) tereg: "[W]hat sense does it make to say that a thing of today is not really of today, nor even of tomorrow, but, quite oddly, of 'after-today'?" Die selfweersprekende aard van die term *postmodernisme* ten opsigte van die morfeme *modern* en *post* het vir Ray (1991:131) selfs 'n apokaliptiese toon: "The word's apocalyptic tone," sê hy, "its connotations of nihilistic rejection, issue from this oxymoronic aspect which seems to provide a way of speaking about the impossible." Die babelse verwarring van *nou* en *ná* word in hierdie aanhaling verder gekompliseer deur 'n toekomsgerigtheid wat wesenlik deel is van die beeld van die apokalips of 'Laaste Oordeel'.

Nie net is die begrip *postmodernisme* morfologies 'n curiositeit nie, ook is dit semanties 'n onstabieleit. Dit is nie 'n maklik omskrewe begrip nie, onder meer omdat dit op uiteenlopende wyses gehanteer word, byvoorbeeld as periode- en stylbegrip in verskillende dissiplines én in verskillende kultuurkontekste. Omdat die postmodernisme boonop nie as 'n enkele, verenigde beweging beskou kan word nie, is die term meer bruikbaar as 'n algemene betekenaar, eerder as 'n teken met 'n stabiele betekenis, meen McCaffery (1986:xi). In 'n poging om die konsep *postmodernisme* af te baken, kan dit opgestel word naas die *modernisme*; met ander woorde die *nou* van vandag (wat eintlik 'n *ná* is) kan geplaas word naas die *nou* van destyds. Hoewel so 'n onderne-



ming na 'n haalbare projek lyk en al deur heelwat kultuurondersoekers aangepak is, ontken dit die kompleksiteit van albei begrippe en blyk die *post*-element toenemend problematies te wees: die postmodernisme *volg* nie soseer tydsgegewys *op* die modernisme nie, dit *volg uit* die modernisme in die sin dat dit daaruit voortvloei (McHale 1987a:5).

Dit is egter nie net ten opsigte van die konsep *postmodernisme* waarby daar 'n diversiteit van hanteringswyses bestaan nie; ook die konsep *modernisme* word op verskillende maniere gebruik. Dit sou optimisties wees om te beweer dat enige spesifieke omskrywing van die modernisme wyd aanvaarbaar is (Bertens 1986:11; vgl. Heynders 1991:20). Die kompleksiteit van hanteringswyses word in besonderhede uiteengesit in die eerste hoofstuk van die omvangryke bundel *Modernism 1890-1930*, geredigeer deur Bradbury en McFarlane (1985). Brooks (1991:119) reduseer sodanige hanterings tot twee skole: enersyds het die term *modernisme* betrekking op 'n spesifieke groep skrywers en kunstenaars van 'n spesifieke tydperk; andersyds dien dit ter aanduiding van 'n bepaalde artistieke ingesteldheid of houding teenoor die *moderne* of eietydse, "as viable today as it was seventy years ago, and just as possible long before that". Boonop bestaan daar in die eerste van hierdie 'skole' verskillende opvattinge: die modernisme sou 'n grabbelsak<sup>1</sup> wees waarin 'n klomp ander ontwikkelinge saamgebondel is, soos die realisme, dokumentêre realisme, naturalisme, simbolisme, dekadentisme, impressionisme, postimpressionisme, ekspressionisme, imagisme, vorticisme, futurisme, kubisme, Dadaïsme en die surrealisme; of dit is 'n skool tussen sulke skole; of daar is 'n hoog-modernisme wat beperk is tot bepaalde figure van kort ná die Eerste Wêreldoorlog, soos Ezra Pound, T.S. Eliot, James Joyce en andere (Bradbury en McFarlane 1985:23, Brooks 1991:119 en Liebenberg 1992:317). Ook bestaan daar die mening dat die modernisme nog nie afgelope is nie, maar dat die postmodernisme juis die logiese volvoering daarvan is, die hoogtepunt daarvan. Om tussen die onderskeie ontwikkelingsfasies te differensieer, het etikette in omloop gekom soos byvoorbeeld *proto-modernisme*, *paleo-modernisme*, *neo-modernisme* en *post-modernisme* (vgl. Bradbury en McFarlane 1985:22). 'n Ander voorstelling van die modernisme is dat dit vyf verskillende voorkomste ("faces") vertoon, waarvan die postmodernisme die laaste een is (Calinescu 1987). Volgens sommige skrywers het die term *postmodernisme* betrekking op die modernisme van ná die Tweede Wêreldoorlog: enersyds beteken dit 'n op die spits dryf van die modernisme, andersyds 'n breuk daarmee, waarby op 'n eienaardige wyse na die tradisie teruggegryp word (Van Gorp 1991:255). Ook word daar pogings aangewend om die kontinuïteite en diskontinuïteite tussen die modernisme en die postmodernisme te presiseer. Hassan (1975:39-59), byvoorbeeld, betoog in sy baanbrekende essay "POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography"

<sup>1</sup> Juis vanweë die feit dat die modernisme deur sommige beskou word as 'n grabbelsak, word 'n netjiese, omvattende omskrywing van die konsep verhinder. Indien dit egter beskou word as een periodekode of beweging naas ander, kan dit op strukturalistiese wyse in opposisie gestel word met sodanige periodecodes of met tydgenootlike bewegings (soos wat Liebenberg 1992:319 doen; vgl. Fokkema 1984). Daar moet steeds in gedagte gehou word dat die 'suiwer' modernistiese teks eintlik 'n abstraksie is. Dit is dus nie soseer 'n beskrywing van iets in die werklikheid nie, maar 'n maatstaf met behulp waarvan verskillende tekste met mekaar vergelyk kan word. 'n Werk kan byvoorbeeld in meerdere of mindere mate modernistiese kenmerke vertoon en op hierdie manier kan dit teen die agtergrond van tydgenootlike literêre strominge 'n bepaalde reliëf verkry (Liebenberg 1992:319). Teenoor hierdie siening dat daar nie iets soos 'n enkelvoudige, objektiewe modernisme 'daarbuite' bestaan nie, kan die teendeel wel op 'n bepaalde konseptuele vlak beweer word, net soos wat die geval is met die postmodernisme (vgl. Bertens 1995:10).



dat die nuwer, postmodernistiese ontwikkelinge 'n hersiening van die modernisme noodsaak sodat die duidelik kontinue elemente tussen hulle uitgelig kan word en rekenskap gegee kan word van die diskontinuiteite<sup>2</sup>.

Sommige teoretici neem hul toevlug tot die term *avant-garde* in hul definiëring van die modernisme. Daar moet egter onderskei word tussen enersyds die avant-garde in 'n algemeen-strukturele betekenis en tweedens die avant-garde in 'n konkreet-historiese sin, dit wil sê die historiese avant-garde. Vir Van Gorp (1991:254) is *modernisme* tegelyk 'n periode- en 'n stylbegrip<sup>3</sup>. In die sin van vernuwing of die afset teen die aanvaarde of die tradisie hou die term verband met dit wat gewoonlik onder die term *avant-garde* verstaan word - 'n radikale breuk met die tradisie. Meer dikwels word *modernisme*, as oorkoepelende term vir vernuwende bewegings, gereserveer vir die innoverende strominge uit die 20ste eeu wat, ná die naturalisme en die estetisisme, mekaar vinnig opvolg in die tydspan 1910-1940 (die sogenaamde historiese avant-garde): die reeds genoemde ekspressionisme, futurisme, kubisme, Dadaïsme, imagisme, surrealisme, ensovoorts. Die modernisme staan hier vir 'n dominante literêre kode. Ook wat die avant-garde betref, bestaan daar verskil van mening: vir sommige is dit juis die postmodernisme wat aansluit by sekere praktyke in en teorieë oor die historiese avant-garde<sup>4</sup>.

Die ondersoeker bevind sigself dus in 'n babelse spraakverwarring ten opsigte van die konsepte *modernisme* en *postmodernisme*. By die 'konstruksie' van hierdie konsepte lyk dit na 'n geval van soveel hoofde, soveel sinne - en hier word die woord *sinne* so pluralisties moontlik bedoel. Of anders gestel: soveel subjekte as wat deelneem aan die gesprek, soveel sienswyses, standpunte en omskrywings is daar blykbaar moontlik. Tog word navorsers en kritici ter wille van sinvolle gesprekvoering 'gedwing' om aansluiting by mekaar te vind, om 'konsensus' te bereik of om bepaalde 'afsprake' te maak (vergelyk hoofstuk 6.9 en 6.14 hieronder).

Die doel met hierdie studie is nie in eerste instansie om die konseptuele en artistieke 'monumente' van die modernisme af te kraak en af te breek nie (volgens sekere mense het die ineenstorting

<sup>2</sup> In afdeling 3.4 word katalogusagtige modelle soos dié van Hassan geïmplementeër (vgl. hoofstuk 1.4.2).

<sup>3</sup> Vergelyk die konsepte *diachroniese* en *sinkroniese periodisering* in hoofstuk 6.5.1 en 6.5.3 respektiewelik.

<sup>4</sup> Ruiter (1991:274) vestig die aandag op die spraakverwarring en meningsverskil: 'n meer Angelsaksiese invulling van die begrip *modernisme* sluit nie die (dikwels sterk polities geïnspireerde) historiese avant-garde in nie. Fokkema en Ibsch (1984) hanteer 'n Angelsaksiese modernisme-begrip, terwyl Carel Peeters soms van sodanige hantering gebruik maak en soms die terme *modernisme* en *avant-garde* as verwisselbaar beskou. Anbeek (1990), weer, gebruik in sy *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885-1985* die begrip *modernisme* vir die avant-gardetendensies én vir die literêre opvattinge van *Forum*. Tydens 'n werkswinkel oor postmodernisme in 1984 in Utrecht word ook oor die saak besin: "Whether the historical Avant-garde is included in our concept of Modernism or not, it seems legitimate to construe an opposition between Postmodernism on the one hand, and Modernism and the historical Avant-garde - with the possible exception of DADA - on the other", skryf Fokkema en Bertens (1986:ix). Ook Meiring (1992:63) is van mening dat "*Dada* [...] in eie reg 'post-modernisties' met 'n teks werk - los, gefragmenteerd, kategorieloos, permissief". In die belangwekkende boek *Historische avantgarde* van Drijkonings en Fontijn (1991:13) word die avant-garde en die modernisme as konkurrerende begrippe beskou wat ten dele met mekaar ooreenstem. Pogings om die historiese (Europese) avant-garde in verband te bring met avant-gardistiese (dit wil sê eksperimentele) kunsuitinge in die sestigerjare in Amerika, kom ook voor (byvoorbeeld by Bertens en D'haen 1988:20), maar lei dikwels tot verwarring (in hierdie verband vestig Bertens 1995:41 die aandag op Hassan). Oor die komplekse verhoudinge tussen die historiese en die postmodernistiese avant-garde skryf Bertens, in die besonder in verband met Huyssen (1995:13), Crimp (1995:87), Owens, Foster en andere (1995:91-92), Habermas (1995:119-120) en Rorty (1995:141-142); ook in verband met representasie (1995:91-92) en die postmoderne sublieme (1995:131-133). Sien verder hoofstukke 4.4.1 en 5.3.4 oor die invloed van die historiese avant-garde op die Amerikaanse en die Nederlands/Vlaamse poësie van die jare sestig.



vanself plaasgevind, en vir ander is die slopingsproses nog nie voltooi nie en moet stukke van die kultuurgeskiedenis nog losgeskiet word), maar om op paradoksale wyse die dikwels disparate diskoerse rondom en van die bousels te benut én te bevraagteken. Ten einde die 'postmodernistiese' kenmerke van enkele Afrikaanse gedigte na te gaan met behulp van Hutcheon (1988) se model, is dit myns insiens nodig om die verskillende stemme in die 'spraakverwarrende' diskoerse te identifiseer, *à la* Mikhail Bakhtin: die dialoog tussen diskoerse (byvoorbeeld dié van en tussen die modernisme en die postmodernisme); die veel- en meer-talige interaksie van teorieë (oor die modernisme, oor die postmodernisme, oor albei saam); die heteroglotte oneerbiedigheid teenoor 'n outoritêre bedeling (soos wat in die postmodernisme plaasvind ten opsigte van byvoorbeeld die hoog-modernisme); en die bargoens of geheimtaal van ingewydenes (byvoorbeeld dié van die dekonstruktiviste). Met hierdie doelstelling voor oë moet die cliché van die babelse spraakverwarring eerder vervang word met Bakhtin (1988) se metafore van heteroglossie en polifonie.

### 3.2 Die monoloog van die modernisme?

Oorspronklikheid, suiwerheid, kwaliteit, eenheid, integrasie en transendensie. Hierdie reeks woorde klink soos die slagspreuk van die modernisme. Binne bepaalde postmodernistiese diskoerse word die modernisme dan ook afgemaak as daardie kunsbeweging wat aspekte soos uniekheid, puurheid, uniformiteit, vervolmaaktheid en bo-sinnelikheid tot meesterkode verhef, bo die postmodernistiese idiolek (eerder: idiolekte) van intertekstualiteit, hibriditeit, pluraliteit, verstrooiing en immanensie (vgl. Hassan 1987b:91-92). Die tekste wat in hierdie proefskrif ondersoek word, bevraagteken enersyds die strydkeure van die modernisme, maar beskou die modernisme nie altyd as outoritêre, monologiese stem nie.

Hoewel die verhouding tussen die modernisme en die postmodernisme hoogs kompleks is, word daar ter wille van analitiese doeleindes in hierdie afdeling vlugtig gekyk na die *modernisme* as periode- en as stylbegrip in die letterkunde. Die doel is nie om in hierdie afdeling die ontwikkelingsgeskiedenis van die Westerse fenomeen van die modernisme in besonderhede na te gaan of 'n oorsig te bied van die modernistiese poësie in verskillende literature nie, maar om enkele tendensies van die modernistiese literatuur as sodanig uit te lig. Dit gaan hier om 'n algemene tipering. Dit moet duidelik gestel word dat die modernisme nie identies en sinchronies verloop in die verskillende literature van die Westerse 'wêreld' nie<sup>5</sup> en dat die oorgang tussen die modernisme en die postmodernisme nie eensklaps plaasgevind het nie<sup>6</sup>.

Soos wat ook met ander kunsrigtings, -bewegings of -skole die geval is, kan die aanvangs- en

<sup>5</sup> Bradbury en McFarlane (1985) bied in hul gesaghebbende studie *Modernism 1890-1930* 'n uitgebreide oorsig van die ontwikkeling van die modernisme in verskillende lande. 'n Nuttige chronologiese oorsig van die gebeure verskyn agterin die boek (1985:571-612).

<sup>6</sup> Oor die ontwikkeling van die modernisme in Nederland en Vlaandere word in hoofstuk 5 uitgebrei, spesifiek in afdelings 5.3.1 en 5.3.2. 'n Absolute skeiding tussen hierdie twee stromings kan tot verwarring lei - vergelyk hoofstuk 6 in verband met Van Vuuren (1998 en 1999).



einddatum van die modernisme as periodekonsep nie presies vasgestel word nie<sup>7</sup>. Vir D.H. Lawrence het die ou wêreld opgehou bestaan in 1915, vir Virginia Woolf het die menslike aard in ongeveer Desember 1910 begin verander (die jaar van Edward VII se dood op 6 Mei en van die eerste postimpressionistiese uitstalling), terwyl Ezra Pound die debuut van die imagisme in die teekamer van die Britse Museum in April 1912 as aanvangsdatum van die modernisme aangee, en H.G. Wells dit verbind met die Marokkaanse krisis van 1905. Die benaming *modernisme* is ook nie van die begin af vir hierdie stroming gebruik nie: Virginia Woolf verwys in 1928 na Eliot en Joyce as die *Georgians*, Edmund Wilson sien die beweging waartoe hulle behoort as 'n voortsetting van die *symbolisme*, en in 1960 nog sluit Graham Hough aan by die term *imagisme*. Die term *modernisme* word ook in allerhande gedaantes gehanteer en op verskillende maniere geskryf - soms met 'n kleinletter, soms met 'n hoofletter en soms tussen aanhalingstekens of kursief. In 1949 gebruik C.M. Bowra die benaming "the moderns"<sup>8</sup>, terwyl Stephen Spender in 1953 verwys na "the whole great 'modern movement'"; vir die Marxis Georg Lukács is die woord *modernisme* 'n skeldnaam aangesien dit die estetiese van die bourgeoisie is. Dit is eers vanaf die sestigerjare dat die term 'n spesifieke betekenis begin verkry. Liebenberg (1992:317) verwys hier na werk van Harry Levin in 1966, Peter Faulkner in 1977 en Douwe Fokkema in 1975, maar noem dit nie pertinent dat die gesprek oor die *postmodernisme* juis in die sestigerjare in Amerika op dreef begin kom het nie. Die modernisme kan dus nie op 'n rigiede manier beperk word tot 'n spesifieke tydperk nie, want dit sou kompartementering en isolasie beteken (vgl. Brooks 1991:123). Desnieteenstaande is daar al verskeie pogings aangewend om ter wille van analitiese oorweginge die reikwydte van die modernisme te presiseer; vergelyk die titel van Bradbury en McFarlane (1985) se reeds genoemde *Modernism 1890-1930*. By hierdie datums sluit Brooks (1991:122) aan, terwyl Van Gorp (1991:254) die tydperk 1910-1940 aangee. Die jare tussen 1922 en 1924 was vir Harry Levin<sup>9</sup> die klimaks van die modernisme - 1922 was byvoorbeeld die jaar van *Ulysses* en *The Waste Land*; van Rilke se *Duineser Elegien* en *Die Sonette an Orpheus*; van Brecht se debuut, *Baal*; en van Virginia Woolf se *Jacob's Room* (Brooks 1991:122 en Bradbury en McFarlane 1985:33). Hoewel die modernisme as periodebegrip duidelik nie eenvormig gehanteer word nie, het dit nietemin wyd inslag gevind as bruikbare historiese aanduiding. Bradbury en McFarlane (1985:46) vat saam:

In short, Modernism was in most countries an extraordinary compound of the futuristic and the nihilistic, the revolutionary and the conservative, the naturalistic and the symbolistic, the romantic and the classical. It was a celebration of a technological age and a condemnation of it; an excited acceptance of the belief that the old régimes of culture were over, and a deep despairing in the face of that fear; a mixture of convictions that the new forms were escapes from historicism and the pressures of the time with convictions that they were precisely the

<sup>7</sup> Die voorbeelde in hierdie paragraaf is ontleen aan Bradbury en McFarlane (1985:23, 31, 33 en 51), Brooks (1991:122) en Liebenberg (1992:317).

<sup>8</sup> Twee jaar later sou Charles Olson die term *postmodern* begin hanteer - sien hoofstuk 4.2.1.

<sup>9</sup> Hierdie invloedryke kritikus van en kommentator oor die modernisme het ook oor die postmodernisme besin en hom aangesluit by Irving Howe se teoretisering oor postmodernistiese fiksie (Bertens en D'haen 1988:14 en 15 en Van den Akker 1993:176). Sien hoofstuk 4.3.1 in verband met Howe se teoretisering.



living expressions of these things. And in most of these countries the fermenting decade was the eighteen nineties.

Op literêr-tegniese gebied is groot vernuwing teweeggebring in sowel prosa as poësie. In dié sin word die term *modernisme* nie opgeneem as 'n periode-aanduiding nie, maar as 'n stylbegrip<sup>10</sup>: 'n noemer vir analoë, eksperimentele procédés, waarby 'n verhoogde vormbewussyn gepaard gaan met 'n problematisering van die subjek en die bestaanservaring (Van Gorp 1991:254).

Omdat die wêreld en die menslike ervaring vir die moderniste veel meer kompleks was as wat in die negentiende eeu te kenne gegee is, kon daar nie enige orde daarop afgedwing word nie (Liebenberg 1992:317). Gevolglik is die werklikheid op 'n gefragmenteerde, diskontinue manier aangebied. In die prosa is die optredes van karakters as onvoorspelbaar en willekeurig voorgestel en is gekonsentreer op die innerlike ervarings, veral met behulp van die sogenaamde bewussynstroomtegniek. Hoewel die konvensionele storielyn en karakterbeelding nie meer gehandhaaf is nie ten einde die wanorde van die wêreld te demonstreer, het die modernistiese kunswerk tog gestreef na orde in die tekswêreld self en na kennis oor die omringende wêreld. Wat die poësie betref, sê McHale (1987b:23 en 24), was die siening van die organiese eenheid en van die epistemologiese funksie van die kunswerk van oorheersende belang. Om die gefragmenteerde aanbieding teen te werk, is koherensie in sowel poësie as prosa bewerkstellig deur die herhaling van beelde en simbole, of die benutting van antieke legendes en mites, selfs persoonlike mites (Fiedler 1975:364 en Liebenberg 1992:318)<sup>11</sup>. Ten opsigte van stylfigure geniet die metafoor voorrang bo metonimie, wat in die realisme en die neorealisme in swang was<sup>12</sup>. Die simbool of die beeld self dra by tot die sinchronisiteit, wat een van die belangrikste kenmerke van die modernistiese styl is. Die eietydse en die verbygegangene en die toekomstige word versmelt, sodat daar 'n preserveerende element in die modernisme is - Bradbury en McFarlane (1985:50) stel dit as volg:

Hence there is a preservative element in Modernism, and a sense of primary epistemological difficulty; the task of art is to redeem, essentially or existentially, the formless universe of contingency. Reality is not a material given, and nor is it a positivistic historical sequence. The act of fictionality thus becomes the crucial act of imagining; and Modernism thus tends to have to do with the intersection of an apocalyptic and modern time, and a timeless and transcendent symbol or a node of pure linguistic energy.

In navolging van Martin Heidegger wys ook Spanos (1979:120) op die stolling en suspensie van die tyd wat op verskillende maniere in modernistiese kunswerke aangewend word ten einde die illusie van 'n ewigheidsdimensie te bewerkstellig.

Teenoor die bewustheid van die potensiaal van die taal is daar ook by sommige modernistiese

<sup>10</sup> Die onderskeid tussen die modernisme as periode- en as stylbegrip is natuurlik analities van aard: daar sou geredeneer kon word dat 'n spesifieke styl in 'n bepaalde periode die botoon voer (vergelyk ook die konsepte *diachroniese* en *synchroniese periodisering* in hoofstuk 6.5.1 en 6.5.3 respektiewelik).

<sup>11</sup> Sien hoofstuk 7.6 oor die verskillende soorte mites van die modernisme en die postmodernisme.

<sup>12</sup> In afdeling 3.5 word aandag bestee aan Lodge (1977a en 1977b) se benutting van Jakobson (1988:57-61) se teoretisering oor die stylfigure van metafoor en metonimie.



skrywers 'n sterk bewustheid van die onvermoë van die taal om die ingewikkeldheid van die werklikheid onder woorde te bring. Dit hang waarskynlik saam met die siening van die ontoereikendheid van die geordende negentiende-eeuse wêreldbeskouing. Daar kan selfs verwys word na 'n linguistiese krisis (Sheppard 1985:323-336). Die taal self word getematiseer en *vorm* word dikwels *inhoud* (Liebenberg 1992:317-318). Ook word klem geplaas op tegniek en eksperimentering. Die vrye vers breek weg van die rigiede vorme van vroeër en die prosagedig betree die toneel (Scott 1985:337). Met betrekking tot die poësie van moderniste soos Yeats en Eliot noem Perloff (1980:175) voorts die volgende kenmerke: "indirection, the transcendence of the merely personal, wit, irony, drama, a mix of colloquialism and learned language". Die bewustheid van die vormlike aspekte, van tegniek en van taal hang saam met een van die onderskeidende kenmerke van die modernisme, naamlik 'n selfbewuste vakmanskap of "conscious craftsmanship" (Hough 1985:320), wat neerslag vind in die metaroman en in kunsteoretiese verse - vergelyk Brooks (1991:127):

This, then, is the period of the High Modernism of Joyce, Pound, Eliot, Stein and others, marked by texts of an increasing self-consciousness - texts which, conveying 'a radical dissatisfaction with the commonsense view of the real' [...], break up or dislocate conventional narrative or presentational procedures, sometimes even the sentence and the word, and in so doing not only draw attention to and undermine conventional notions of what a novel or poem or play should be, but attempt to circumvent the intrusion of established discourse upon their presentations, whether or not these are seen by their writers to be presentations of the 'real'.

In die geval van die Anglo-Amerikaanse modernisme is die bewustheid van vormlike aspekte in 'n groot mate oorgeërf van die Franse simboliste; vergelyk byvoorbeeld die werk van skrywers soos Woolf, James, Proust, Joyce en Faulkner. Ook kan daar 'n lyn deurgetrek word vanaf die digwerk van Baudelaire, Mallarmé en Valéry na Eliot en Pound (Liebenberg 1992:318). Brooks (1991: 119-120) verwys na die nabootsing van vorme en style uit Frankryk en elders as "an over-emphasis upon exotic injection", maar beklemtoon dat dit nie beteken dat daar geen tydgenootlike pogings was van afskeiding en die ontwikkeling binne meer eksklusief Engelse parameters nie (vgl. Brooks 1991:123).

Naas metafiksie is 'n bemoeienis met onsekerheid en relatiwiteit sterk aanwesig in die modernistiese literatuur. Relativering van die werklikheid vind plaas deur fragmentering, deur die bewussynstroomtegniek, deur die voorlopige en hipotetiese aard van voorstellings en deur die ironisering van alles wat betekenis en sekerheid verskaf. Begrippe soos *ironie*, *kompleksiteit*, *meervoudigheid* en *veelduidigheid* is en word dikwels ten opsigte van die modernistiese literatuur gebruik. So beweer McHale (1987a:166) - met gebruikmaking van die Bakhtiniaanse teorie - dat modernistiese tekste *wel* gekenmerk word deur formele en stilistiese heteroglossie ('n jukstaponering van 'n verskeidenheid van tale, style, registers, genres en intertekste), maar nie deur ideologiese polifonie nie (laasgenoemde is die kenmerk van postmodernistiese tekste).

Nie net was die nuutheid en ongewoonheid van die modernistiese literatuur opvallend nie, maar ook die moeilikheidsgraad daarvan. Omdat die modernistiese literatuur die esoteriese leesstof van 'n



literêre elite was, en nie vermaak vir die massas nie (Liebenberg 1992:318), was aktiewe deelname deur lesers en eksplisering deur kritici en akademici nodig; Joyce se *Ulysses*, Pound se *Cantos* en Eliot se *The Waste Land* is as baanbrekende werke aan akademiese instellings bestudeer. Hierdie poësie is krities begelei deur die New Critics, wat die akademiese toneel oorheers het met hul siening oor die outonomie van kuns en die onpersoonlike aard van die poësie. Onder hierdie kritici het ook digters getel, van wie T.S. Eliot allerweë as die belangrikste beskou is. "Poetry is not a turning loose of emotion," skryf hy in sy bekende opstel "Tradition and the Individual Talent" uit 1919, "but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality." (Eliot 1981:76).

Die intellektuele afstandelikheid en ironie van die moderniste het ook daartoe gelei dat hulle oorwegend met ontsag bejeën is as ware en groot kunstenaars. Hoewel die skrywer nie meer homself voorgestel het as die gesaghebbende oorverteller van objektiewe feite nie, het hy<sup>13</sup> die status gehad van 'n intellektueel wat na artistieke perfeksie streef, ten spyte van 'n chaotiese werklikheid. Dikwels is die digterlike aktiwiteit binne 'n religieuse raamwerk gesitueer, waardeur die uitverkorenheid van die digters as gesante Gods, as priesters en profete, 'n nie onbelangrike rol gespeel het nie. Die kunswerk kon die werklikheid transendeer en sublimasie bewerkstellig<sup>14</sup> deur toedoen van hierdie uitverkore enkelinge; dit het 'n besondere status gehad as artefak. In Nederland en Vlaandere wou die moderniste (aanvanklik) nie tot die kanon behoort nie. Hul mooi, keurige bundels is in klein oplae uitgegee en was eintlik slegs vir mekaar bedoel - vir die broeders, sê Tsoen (1997).

Aansluitend by die siening van die uitverkorenheid of afgesonderdheid van die skrywer, staan die hoofkarakters van modernistiese tekste ook dikwels verwyderd van die res van die gemeenskap. Buitestaanderskap en ballingskap is belangrike motiewe; die kosmopolitiese en gesofistikeerde sfeer hang voorts saam met die motief van die grootstad. Daar kan selfs beweer word dat die modernistiese literatuur in die grootstad gebore is (vergelyk Baudelaire se *Le Spleen de Paris*, Joyce se *Ulysses* en *The Waste Land* van Eliot) (Hyde 1985:337-348, Liebenberg 1992:318<sup>15</sup>). Die literêre afstand tussen die modernistiese skrywers en hul karakters hang ook saam met die outonome aard van die kunswerke. Hoog-modernistiese tekste lewer nie doelbewus kommentaar op die

<sup>13</sup> Die gebruik van die manlike voornaamwoordsvorm hier is nie toevallig en onskuldig nie. Die geskiedenis van die modernisme laat dit voorkom as 'n oorwegend manlike beweging. Daar is egter ook 'n andersoortige denkrigting waarvolgens geredeneer word dat die modernistiese kritisering van die gevestigde poëtika van die tyd op verskillende wyses ooreenstem met die tydgenootlike feministiese kritisering van die patriargale poëtika. Daar word ook beweer dat 'n diepgaande ondersoek na die invloed van vroue soos Gertrude Stein op die modernistiese beweging en hul rol in dié tydvak die aanvaarde geskiedenis van die modernisme miskien kan verander (vgl. Brooks 1991:120).

<sup>14</sup> Friedman (1985:456) noem interessanthedshalwe dat Leslie Fiedler tydens die Internasionale James Joyce-simposium in 1969 die volgende gesê het: "*Ulysses* was for my youth and has remained for my later years not a novel at all, but a conduct book, a guide to salvation through the mode of art, a kind of secular scripture."

<sup>15</sup> Lehan (1990:547 e.v.) wys op die opkoms van die stad as onderwerp binne die romankuns - vergelyk byvoorbeeld die "journey to the city novel". Hy verbind nie die stadsgegewe uitsluitlik met die modernisme nie, maar met sosiale en ekonomiese ontwikkelinge. Lehan se artikel handel oor die teoretiese beperkinge van die Nuwe Historisme: 'n gebrek aan 'n behoorlike metodologie en 'n onderbektomtoning van die historiese konteks van literêre werke (vgl. Van Vuuren 1994a:264). (Stephen Greenblatt kan beskou word as grondlegger van die Nuwe Historisme - vgl. Greenblatt 1988; sien voorts Van der Merwe en Viljoen 1998:160-164.)



wêreld 'daarbuite' nie en bemoei hulle nie met tydgenootlike sosio-politieke kwessies nie<sup>16</sup>. Teen hierdie onbetrokkenheid en eksklusiwiteit bring onder meer Georg Lukács sterk beswaar in. Die subjektiewe aard van die modernistiese ervaring van die werklikheid is volgens hom tipies van die bourgeoisie (vgl. Liebenberg 1992:319). Die voorstellings van angs en chaos vorm vir hom die wese van die modernisme en kan toegeskryf word aan 'n onvermoë om 'n nuwe patroon van sosiale ontwikkeling te begryp<sup>17</sup>. Naas Lukács sou Jameson later kritiek inbring teen die manier waarop die moderniste hulself verdiep in die wêreld van die individuele karakter en dus die groter maatskaplike konteks verwaarloos, met die gevolg dat hul werke die agteruitgang van die tyd toelig, eerder as teenwerk. Hierdie en ander aantygings van onbetrokkenheid by die maatskaplike problematiek sou mettertyd so in omvang toeneem dat dit later ook ten opsigte van die postmodernisme gemaak is.

Brooks (1991:128) se hantering van sodanige kritiek teen die modernisme is insiggewend. Hy wys naamlik op 'n mate van proto-strukturalisme in die werk van die hoog-moderniste. In sy argument gebruik hy die term *denaturalisering* (1991:127), 'n term wat Linda Hutcheon herhaaldelik gebruik in *The Politics of Postmodernism* (1989), na aanleiding van Roland Barthes se teoretisering oor die mite (sien hoofstuk 7.6). Brooks (1991:127) voer aan dat die tekstuele selfbewustheid van die hoog-modernistiese teks slegs deel van 'n groter proses van denaturalisering is - alhoewel dit 'n sentrale konsep is. Dit is waarskynlik onvermydelik dat die ondersoek na en ontleding van al die stelsels wat onderliggend aan die menslike syn is en dit selfs konstitueer, sou lei tot taal as die 'hart' van hierdie sisteme. Hierdie literêre bemoeienis met taal het plaasgevind in min of meer dieselfde tyd as wat Ferdinand de Saussure in Genève sy teorie oor taal geformuleer het (ná sy dood in 1913 deur sy studente uitgegee as *Course in General Linguistics*, 1916). Hoewel hierdie teorie nie soseer die etiket van *modernisties* omgehang kan word nie, kan die hoog-modernisme van Pound, Joyce en Eliot ten opsigte van die tekstuele selfbewustheid daarvan beskou word as 'n logiese volvoering van 'n uitgebreide proses wat aan die gang was en waartoe Saussure 'n belangrike bydrae gelewer het. Die erkenning van 'n mate van proto-strukturalisme in die werk van die hoog-moderniste kan daartoe bydra om van die belangrikste kritiek teen hulle te kwalifiseer: nie net kritiek teen die gebrek aan sosiale betrokkenheid nie, maar ook kritiek teen die moeilikheidsgraad van heelwat modernistiese werke, teen 'n intellektuele elitisme en selfs teen 'n aanleun by outoritêre politieke vorme. Brooks (1991:128) voer aan:

The proto-structuralist account, for example, can show the work of Joyce, Pound, Lewis and others as de-naturalizing character itself, pointing less to any purported integrity it may possess than to the systems of which it is composed or which operate through and control it, and so to the way in which it is in fact contiguous with a world that had hitherto been regarded as outside or beyond it.

<sup>16</sup> In dié opsig verskil die modernisme van die (hoofsaaklik Duitse) ekspressionisme (vgl. Liebenberg 1992:319).

<sup>17</sup> Ander strominge wat 'naas' die modernisme bestaan het, soos die Dadaïsme, die surrealisme en die ekspressionisme, het wel 'n betrokkenheid by die maatskappy getoon, wys Liebenberg (1992:319) tereg uit.



Die beklemtoning van die destabilisering van die *status quo* wys daarop dat dit wat voorheen beskou is as *natuurlik*, eintlik 'n konstruksie is, 'n produk van menslike sisteme. Die berugte moeilikheidsgraad van die modernistiese tekste kan byvoorbeeld herlei word tot 'n voorkeur vir wat Barthes in die sewentigerjare in *S/Z* die skryfmatige teks sou noem, eerder as die leesmatige een (Barthes 1990b:4 e.v.), of aan 'n begeerte om die denke self te stimuleer, eerder as om die aard of natuur aan te dui van dit waaroor gedink word. In plaas daarvan om die moeilikheid en ontoeganklikheid van modernistiese tekste af te maak as 'n aanduiding van 'n arrogante houding ten opsigte van die leser, kan dit gesien word in die lig van die verskynsel van *ostranenie* of vervreemding, 'n teorie wat weliswaar onbekend was aan die meeste Engelse en Amerikaanse moderniste, maar wat in min of meer daardie tyd geformuleer is deur die Russiese formalis Viktor Shklovsky (Brooks 1991:128)<sup>18</sup>.

Ten spyte van verskille tussen die modernisme en die postmodernisme, is daar vir McCafferey (1986:xvi) tog groot ooreenkomste tussen die modernistiese kunsvernuwing van die twintigerjare en die postmodernistiese ontwikkelinge van die sestigjare. Ná die Eerste Wêreldoorlog was daar so 'n diepgaande ontgogeling oor die nalatenskap van die Verligtingsdenke, betoog hy, dat kunstenaars gedwing was om die basiese rasionalistiese en humanistiese beginsels te herdink wat die grondslag gevorm het van die Westerse kuns sedert die Renaissance. Een moontlike reaksie op die siening dat die werklikheid 'n gefragmenteerde, chaotiese "Waste Land" geword het, was om kuns te beskou as 'n laaste toevlug, 'n laaste bron van redelikheid, stabiliteit en harmonie (vergelyk die geordende private stelsels van Joyce, Yeats, Pound, Proust en Hemingway). 'n Volgende strategie was om kunsvorme te ontwikkel wat die rug draai op die barbarisme en entropie van die werklikheid en in plaas daarvan die meer abstrakte, meer veredelde sfeer van kuns self te verken (vergelyk die menigte gedigte waarin die taal self ondersoek is, sonder inagneming van referente). Die derde moontlikheid was die ontwikkeling van artistieke strategieë wat die wanorde en irrasionaliteit bevestig het, eerder as om dit te ontken; strategieë wat aangesluit het by die primitiewe, onlogiese dryfvere wat Freud beweer het deel van die mens is (vergelyk die Dadaïstiese en surrealistiese poësie, sowel as die werk van skrywers soos Anaïs Nin en Céline). Hierdie drie tendensies sou veertig jaar later in die postmodernisme voorkom: eerstens in sekere omvangryke tekste wat 'n verwikkelde struktuur besit (die werk van romanskrywers soos Thomas Pynchon, John Barth en Robert Coover); tweedens in daardie tekste wat ingestel is op die eie meganismes, op die verwantskap tussen simbool en woord (die werk van Coover, William H. Gass, Richard Kostelanetz en Donald Barthelme); en derdens in die gebroke, waansinnige tekste wat die entropie en

18

Vervreemding is ook 'n kenmerk van postmodernistiese tekste, beweer Linda Hutcheon. Sy bestee indringend aandag aan die invloed van Bertolt Brecht se *Verfremdungseffekt* (Hutcheon 1988:80-88; 201-211; 217-221), wat duidelike politieke doelstellinge gehad het (vgl. Du Plooy 1992b:568). Le Roux (1998) ondersoek ook die vervreemdingstegnieke in Gert Vlok Nel se digbundel *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories*. Sy invalshoek is hoofsaaklik postmodernisties van aard.



fragmentering van die samelewing weerspieël (die werk van Barthelme, William S. Burroughs, Raymond Federman en Kathy Acker).

Waar hierdie hoofstuk van my studie ten doel het om modernisme en postmodernisme ter wille van analitiese oorweginge van mekaar te probeer onderskei, moet daar deurentyd rekening gehou word met die ooreenkomste tussen die twee verskynsels. Soms word daar ook beweer dat daar nie 'n wêreld 'daarbuite' is wat modernisties of postmodernisties is nie, maar dat dit gaan om mense se perspektief daarop. So beweer McHale (1987a:4):

There is no postmodernism 'out there' in the world any more than there ever was a Renaissance or romanticism 'out there'. These are all literary-historical fictions, discursive artifacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians.

By uitbreiding sou daar geredeneer kon word dat daar nie so iets soos postmodernistiese prosa of poësie bestaan nie, maar dat dit gaan om 'n bepaalde interpretatiewe ingesteldheid, 'n bepaalde perspektief op die literatuur. So 'n spesifieke invalshoek impliseer dat daar ook ander moontlike invalshoeke bestaan, byvoorbeeld modernisties of feministies. Na een en dieselfde kunsuiting of korpus tekste kan dus op verskillende wyses gekyk word. Tog kan daar op 'n bepaalde konseptuele vlak egter wel gepraat word van 'n postmoderne wêreld. Hiervolgens het die wêreld (eintlik: die 'Westerse' wêreld) 'n nuwe era binnegegaan, dié van die postmoderniteit, wat gekenmerk word deur bepaalde kultuurmanifestasies en sosiale groeperinge (Bertens 1995:10). Om hierdie rede word die terme *modernisme* en *postmodernisme* in dié proefskrif óók gehanteer asof hulle na 'objektiewe' werklikhede verwys - maar, sou Linda Hutcheon sê, werklikhede wat net deur middel van tekste benaderbaar is.

Dit was nie die doel om in hierdie hoofstukafdeling 'n uitgebreide oorsig van die modernisme te gee nie, maar om die aandag daarop te vestig dat die modernisme 'n komplekse periode- en stylbegrip is, dat daar volgens 'n bepaalde siening nie so iets soos 'n objektiewe modernisme in die werklikheid 'daarbuite' bestaan nie, dat die konsep op uiteenlopende maniere deur verskillende navorsers ter wille van analitiese oorwegings gehanteer word, en in die besonder dat dit nie in hierdie studie in 'n binêre opposisiestelling teenoor die postmodernisme geplaas word nie. Dié prinsipiële standpunt word ingeneem op grond van die voorbeeldgedigte self. Enersyds is daar 'n heteroglotte disrespek in hulle te bespeur teenoor enige vorm van selfgenoegsaamheid, eksklusiwiteit, outoritêrheid, elitisme en monologisme; die 'monologiese' stem van die modernisme word vervang met 'n polifonie van stemme, selfs disharmoniese stemme. Andersyds vertoon hierdie gedigte egter 'n op die spits dryf van bepaalde modernistiese aspekte, soos selfrefleksiwiteit, intertekstualiteit en pluralisme. Binne die postmodernisme neem hierdie aspekte egter ander gedaantes aan.

### **3.3 'n Polifonie van stemme: Die dialoë van die postmodernisme**

Die historiese 'narratief' van die postmodernisme is nie 'n enkele, samehangende, afgeronde verhaal met 'n treffende begin, 'n geordende middeldeel en 'n netjiese slot nie. Dit is 'n slordige storie met



'n onsekere, weifelende aanvang, 'n kraaines van verhaallyne en 'n toingrige voorkoms; volgens sommige navorsers is dit boonop 'n staaltjie wat reeds besig is om uit te rafel. Ander beweer dat die 'verhaal' van die postmodernisme dié van 'n gekompliseerde proses is wat nog nie werklik op gang gekom het nie. Voorts word gesê dat daar nie net een weergawe van die postmodernisme is nie, maar 'n veelvoud van variante, 'n pluraliteit van postmodernismes, byvoorbeeld Susan Sontag se *camp*, Leslie Fiedler se *pop* en Ihab Hassan se *literature of silence* (Hutcheon 1989:10). In 'n veel aangehaalde paragraaf gee Brian McHale te kenne dat daar op die ou end net *fiksies* is (McHale 1987a:4):

Thus, there is John Barth's postmodernism, the literature of replenishment; Charles Newman's postmodernism, the literature of an inflationary economy; Jean-François Lyotard's postmodernism, a general condition of knowledge in the contemporary informational regime; Ihab Hassan's postmodernism, a stage on the road to the spiritual unification of humankind; and so on. There is even Kermode's construction of postmodernism, which in effect constructs it right out of existence.

Bertens (1991:124) wys ook op enkele voorbeelde van die ontglippende aard van die postmodernisme, op grond van pogings tot omskrywing van die fenomeen. So beskou Michel Benamou die *performance* as die unifiserende modus van die postmoderne. Volgens hom is daar twee visies in die postmoderne *performance*, naamlik 'n sjamanistiese en 'n futuristiese modus. Vir Christopher Butler is daar 'n dialektiek tussen die twee hoofmodusse wat hý onderskei: enersyds is daar die oororganisasie van *Finnegans Wake* en daarnaas die opsetlike gebrek daaraan in die *Cantos*; tussen hierdie twee modusse tree die fenomenologiese konsentrasie op die verstandsprosesse van die kunstenaar self as mediëring op. Hal Foster onderskei weer tussen 'n neokonserwatiewe postmodernisme, wat 'n voorrang verleen aan styl en 'n toevlug neem tot die pastiche, en 'n post-strukturalisme wat ten sterkste anti-humanisties is. Andreas Huyssen tref 'n onderskeid tussen 'n vroeë postmodernisme, wat sterk affiniteite vertoon met die historiese avant-garde, 'n postmodernisme van die 'anything goes'- of 'alles deug'-variant (waarin hy aansluit by Lyotard se onvrede met 'n bloot eklektiese postmodernisme), en 'n postmodernisme wat gekenmerk word deur veranderinge wat veroorsaak is deur die vrouebeweging, 'n nuwe ekologiese sensibiteit, 'n nuwe houding ten opsigte van die nie-Europese, nie-Westerse kulture, en 'n nuwe politieke bewustheid. Fredric Jameson sien pastiche en 'n (Lacaniaanse) skisofrenie as die sleutelemente in sý soort postmodernisme. Sy uitgebreide katalogus manifestasies wat die postmoderne kultuur konstitueer, omvat die poësie van John Ashbery; die eenvoudige praatpoësie wat ontstaan het in reaksie op die komplekse, ironiese, akademiese modernistiese poësie; die reaksie teen die modernistiese argitektuur en spesifiek teen die monumentale geboue van die Internasionale Styl; die pop-geboue en versierde skure wat in Robert Venturi se manifest *Learning from Las Vegas* gehuldig word; Andy Warhol en die pop-kuns, maar ook die latere fotorealisme; wat musiek betref, John Cage, maar ook die latere sintese van klassieke en populêre style soos gevind kan word by komponiste soos Philip Glass en Terry Riley, ook *punk* en die *new-wave rock* met sulke groepe soos Clash,



Talking Heads en Gang of Four; wat die filmbedryf betref, alles wat in navolging van Godard geskep is, maar ook 'n nuwe styl van kommersiële of fiksiefilms (soos *American Graffiti*, *Star Wars* en *Raiders of the Lost Ark*), wat 'n ekwivalent het in die eietydse roman, waar die werk van William Burroughs, Thomas Pynchon en Ishmael Reed aan die een kant en die Franse Nuwe Roman aan die ander kant ook as postmodernisties beskou kan word.

Vir Bertens (1991:125; vgl. Bertens en D'haen 1988:14) kan die voorbeelde in Jameson se omvattende lys geplaas word binne die raamwerk van die drie onderskeibare postmoderne kulture waarna ek reeds in hoofstuk 2.2 verwys het: 'n avant-gardistiese postmodernisme (praatpoësie, pop-kuns, John Cage, die vroeë Godard, Burroughs); 'n poststrukturelistiese postmodernisme (Ashbery, die latere Godard, Pynchon, die Nuwe Roman); en 'n sensuele, estetiese, erotiese ('neokonserwatiewe') postmodernisme (Venturi se *decorated sheds*, die latere pop-kuns, foto-realisme). Bertens (1991:125) is van mening dat heelwat van die verwarring wat daar bestaan in die kritiese gesprek soos wat dit vorm aangeneem het in die sestigerjare in die Verenigde State, vermy kon gewees het indien hierdie drie postmodernismes apart gehou is<sup>19</sup>.

Die doelstelling met hierdie hoofstukafdeling is nie om die vele omskrywinge van die postmodernisme as fenomeen op te som, saam te vat of te kritiseer nie. Dit is ook nie 'n poging om uitgebreid verslag te doen van die literêre en ander vorme van kritiek op die verskynsel nie, of 'n poging om 'n informatiewe oorsig te bied van die algemene debat oor die postmoderne soos wat dit die afgelope drie dekades in die buiteland en hier te lande ontwikkel het nie; hiervoor is daar immers 'n ryke verskeidenheid bronne beskikbaar. Die vloedgolf<sup>20</sup> van artikels, kongres-verhandelinge, boeke en bundels oor die postmodernisme maak dit enersyds toenemend moeilik vir die navorser om op datum te bly met die afgehandelde studies en lopende navorsing oor die onderwerp en tot 'n geïntegreerde begrip te kom van die uiteenlopende teoretiseringe. Andersyds is dit egter 'n bevestiging van die siening dat die postmodernisme nie *passé*, die teoretiseringsmoontlikhede nie uitgeput en die konsep nie enkelvoudig begrypbaar is nie. Die konflikterende standpunte oor die saak het uiteraard ook betrekking op die historiografie daarvan; die historiese ontwikkeling van die postmodernisme as kultuurfenomeen word nie op 'n identiese en eenvormige manier deur die onderskeie kultuurhistoriografiese weergegee nie. Hans Bertens se belangwekkende boek *The Idea of the Postmodern* (1995) gee reeds op die buiteblad blyke van die moontlikheid van meerdere representasies van die geskiedenis van die postmodernisme - die subtitel is naamlik: *A History*. Hiermee suggereer die skrywer by voorbaat dat hy nie sý weergawe

<sup>19</sup> Soos reeds in hoofstuk 2.2 genoem, onderskei Bertens (1991:129) ook 'n vierde kultuur (hy plaas "fourth" tussen aanhalingstekens), naamlik Spanos se Heideggeriaanse postmodernisme (sien hoofstuk 4.3.5), wat volgens hom te eksklusief is en wat met die gerigtheid op die herstel van die outentieke historiesiteit van die moderne mens te ver weglei van dit wat algemeen aanvaar word as die postmodernisme. In Bertens se latere studie, *The Idea of the Postmodern. A History* (1995), laat vaar hy hierdie vierdeling en herstel hy Spanos in ere.

<sup>20</sup> Bertens (1995:3) noem dit 'n "avalanche of articles and books". Die publikasie-statistiek is insiggewend: in 1980 was daar 21 artikels in belangrike Amerikaanse nuusblaaie wat die woord *postmodern* gebruik het; in 1984 was daar 116 en in 1987 was daar 247 (Bertens 1995:12). Die oorspronklike van artikels oor 'n spesifieke onderwerp of binne 'n spesifieke vakdisipline is natuurlik deel van die inligtingsontploffing. Ankersmit (1989:137) neem juis die surplus van kennis in die huidige tyd as uitgangspunt vir sy artikel "Historiography and Postmodernism".



as die enigste geldige geskiedenis van die postmodernisme beskou nie. In ooreenstemming met die paradoksale aard van die postmodernisme, waarby ondermyning en parodiëring 'n groot rol speel, adverteer die agterblad van die boek skalks: "At last! Everything you ever wanted to know about postmodernism but were afraid to ask."

In sy oorsigtelike artikel oor en bestekopname van die postmodernistiese variante in die Vlaamse literatuur beweer Janssens (1995d:339) dat daar reeds simptome waarneembaar is van 'n post-postmoderne tydperk:

Zou het fin-de-siècle zich al voor 2.000 herpakt hebben en de slogans 'Nothing matters/Anything goes/Nothing sacred' al hebben afgezwakt of ingeslikt? Cultuurfilosofen zeggen het al; de tijd zal het ons leren.

Vrae wat ten opsigte van die postmodernisme gestel word, is die volgende (vgl. Janssens 1995d: 339): Is daar 'n alternatief vir die hedonistiese, maar ook defaitistiese "Anything goes" van die postmodernisme? Waar skuil die teenwig vir die siniese onverskilligheid, die ironiese voorlopigheidskultus, die radikale opskorting? Wie of wat ontmantel dekonstruksie? Lacan en Foucault het ook al na 'n werkbare singewing-na-Auschwitz gesoek, soos voor hulle die kultuurkritici van die Frankfurter Schule (in die eerste generasie denkers soos Theodor Adorno en in hul spoor Jürgen Habermas). Is die leefbare en werksame singewing geleë in 'n opwekking of vernuwing van die etiek? Moet ons individueel en kollektief aanspreeklikheid aanvaar vir die aanskyn van die wêreld? En sou ons dit dan post-postmodernisme noem? So vra Janssens (1995d:339).

Wat ook al die naam van 'n vierde of vyfde (of hoeveelste) postmodernisme mag wees, is nie tans vir my ter sake nie. Wat wel van belang is, is dat daar reeds sedert die laat-tagtigerjare pogings aangewend word om oor die etiese en politieke potensiaal van die postmodernisme te besin. Hiervan is die werk van Hutcheon (1988 en 1989) 'n voorbeeld<sup>21</sup>.

### 3.4 Modernisme versus postmodernisme: Ihab Hassan se katalogusse

Een van die kritici wat hom in 'n besondere mate daarvoor beywer het om die idee te propageer dat die postmodernisme as 'n allesomvattende nuwe houding in die kunste en selfs in die samelewing gesien kan word, is Ihab Hassan<sup>22</sup>. Vir Hassan, wat alreeds in die sestigerjare artikels oor die postmodernisme gepubliseer het, maar eers in 1971 bekendheid verwerf met die publikasie van sy baanbrekende boek *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodernist Literature*, is die postmodernisme 'n nuwe maatskaplik-kulturele tydperk; die *episteme* van ons tyd - 'n term wat hy aan Michel Foucault ontleen. Dit is vir hom 'n internasionale verskynsel (in hierdie opsig sluit hy aan by Richard Wasson en berei hy die weg voor vir William Spanos). In sy collage-agtige boek

<sup>21</sup> Ook De Graef (1994) besin oor die etiese potensiaal van die postmodernisme.

<sup>22</sup> Hassan is 'n Amerikaner van Egiptiese oorsprong. Die feit dat hy in Egipte en in Beiroet gestudeer het (oorspronklik in die ingenieurswese), waar hy vertrou geraak het met Frans en met die Franse kultuur, speel volgens Bertens en D'haen (1988:29-30) 'n belangrike rol in die bekendstelling van die werk van Franse kritici en filosowe soos Roland Barthes, Jacques Derrida en Jean-François Lyotard aan die Amerikaanse literêre wêreld.



*The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change* skryf Hassan (1980:111) as volg oor dié nuwe episteen:

Religion and science, myth and technology, intuition and reason, popular and high cultures, female and male archetypes (or stereotypes) begin to modify and inform one another; everywhere we may witness attempts to 'cross the border, close the gap' (Leslie Fiedler). [...] [L]ineaments of a new consciousness begin to emerge.

In 'n poging om die postmodernisme te omskryf, maak Ihab Hassan dikwels van 'n katalogiserings-tegniek gebruik. Drie van hierdie voorbeelde verskyn in hoofstuk 1.4.2. Die bekendste - en berugste - van al die voorbeelde is waarskynlik Hassan (1987b:91-92) se bi-polêre skema<sup>23</sup>. Hoewel Hassan waarsku dat die twee groepe kenmerke nie in waterdigte kompartemente verkeer nie, stem nie alle navorsers saam met die meganistiese manier waarop hy onderskeid tref tussen individuele items nie, veral nie deurdat hy hulle buite die historiese konteks gebruik nie. Ek vestig kortliks die aandag op enkele problematiese gevalle. (Die bronne waaraan ek hierdie voorbeelde ontleen, het nie almal betrekking op Hassan se skema nie.) Wat die *narratief* betref - wat na aanleiding van Hassan se tabel in die modernisme oorheers - is reeds daarop gewys dat daar volgens die meeste teoretici 'n terugkeer na die narratief in die postmodernisme merkbaar is, terwyl enkele ander juis 'n wegkeer daarvan waarneem (Perloff 1985b:158, Hutcheon 1988:5 en 122, Kibedi Varga 1988:35-36, Musschoot 1991:79 en Bertens 1995:3-5). Daar sou ook geredeneer kon word dat die opponerende stelle van modernistiese en postmodernistiese terme elkeen 'n storie van 'n transformasieproses vertel, wat byvoorbeeld met 'n hiërargie begin en dan in die rigting van anargie beweeg; of met teenwoordigheid as begin- en afwesigheid as eindfase (McHale 1988:19-20). Om die terme *narratief* en *teen-narratief* dus in die tabel teenoor mekaar op te stel, is nie in oorteenstemming met die 'narratief' of 'verhaal' van die tabel self nie. Die *petite histoire* (of kleingeskiedenis) van die postmodernistiese literatuur is beslis ook nie teen-narratief nie. Voorts word *metonimie* nie uitsluitlik met die postmodernisme geassosieer nie; Liebenberg (1992:318) verbind metonimie met die realisme. Lodge (1977a en 1977b), weer, benut Roman Jakobson<sup>24</sup> se teoretisering oor metafoor en metonimie in sy sogenaamde ossillasie-model. Hiervolgens word die modernisme gekenmerk deur die metafoor en die anti-modernisme deur metonimie, terwyl die postmodernisme die model geheel en al ontwig en van ander strategieë gebruik maak (sien 3.5 hieronder, asook hoofstuk 6.6). As 'n laaste voorbeeld van die probleme in verband met Hassan se

23

Hassan gebruik sy verskillende katalogusse herhaaldelik in verskillende bronne, soms in aangepaste vorm. So byvoorbeeld kom die binêre katalogus wat ek in hoofstuk 1.4.2 gebruik (Hassan 1987b:91-92), oorspronklik voor in die herdruk van *The Dismemberment of Orpheus* (1982). Sy artikels "Pluralism in Postmodern Perspective" en "Making Sense. The Trials of Postmodern Discourse" oorvleuel ook gedeeltelik (Hassan 1986 en 1987a). (Die artikels is ook albei opgeneem in *The Postmodern Turn* - Hassan 1987b). Die reeks eienskappe uit die 1986-artikel (vgl. hoofstuk 1.4.2 hierbo), naamlik "Pluralism in Postmodern Perspective", is 'n jaar later in verkorte vorm opgeneem in die artikel "Making Sense. The Trials of Postmodern Discourse". In die eerste artikel noem Hassan (1986:504) sy reeks van elf kenmerke van die postmodernisme 'n "catena of postmodern features, a paratactic list". In hierdie samehangende reeks word die neweskikkende eienskappe in twee groepe aangebied, die sogenaamde dekonstruktiewe en die rekonstruktiewe tendensies van die postmodernisme. Hoewel die eienskappe met mekaar mag oorvleuel, mekaar mag voorafgaan of met mekaar in konflik mag verkeer, skilder hulle 'n beeld van postmodernistiese *indeterminacies* - soos Hassan (1986:504) dit stel: "indeterminacy lodged in immanence". Al kan daar kritiek ingebring word teen die akkommodering van konsepte uit verskillende, uiteenlopende dissiplines, is dit tog 'n bruikbare middel om die postmoderniteit mee te probeer 'benader'.

24

In 1956 identifiseer Roman Jakobson die stylfigure van metafoor en metonimie as modelle van die wyses waarop diskoerse georganiseer is (Jakobson 1988:57-61).



bi-polêre skema kan na die term *ironie* verwys word, wat nie 'n eksklusief postmodernistiese begrip is nie. Die argitek-teoretikus Charles Jencks (1987:14) is van mening dat postmodernistiese kunstenaars iets van 'n modernistiese sensibeleit behou, of dit nou ironie, parodie of kompleksiteit is; hierdie modernistiese strategieë kom dikwels in die postmodernistiese argitektuur voor.

Sekere navorsers kyk hoogs krities na Hassan se bipolêre katalogus. So vestig Susan Suleiman (1986:261)<sup>25</sup> in 'n provokatiewe artikel die aandag daarop dat die (modernistiese) items van *paradigma*, *metafoor* en *seleksie* onderling wel verwantskap toon omdat hulle deel vorm van 'n teoretiese kompleks wat oorgeneem is van Jakobson - elke item impliseer die ander. Hulle is egter nie konsistent met die item *narratief* nie, omdat dit in Jakobson se terme behoort tot die kompleks van *sintagma*, *metonimie* en *kombinasie*. Ook kan *metafoor* en *metonimie* nie teenoor mekaar opgestel word nie, betoog Suleiman, nóg as *betekende* teenoor *betekenaar*, nóg as *lisible* teenoor *scriptible*. Suleiman mis dus 'n interne struktuur in Hassan se skema. Die feit dat Hassan (1987b:92) verduidelik dat hy by die opstel van die katalogus gebruik gemaak het van verskillende dissiplines (retoriek, linguistiek, literatuurteorie, filosofie, antropologie, psigoanalise, politieke wetenskap en teologie) en verskillende skrywers, stel Suleiman (1986:261) nie gerus nie - 'n postmodernistiese eklektisisme bevredig haar nie. Suleiman se kritiek mag enigsins lyk op 'n modernistiese verlange na kohesie, maar vestig terselfdertyd die aandag daarop dat die akademie as sodanig grotendeels sentreer om modernistiese skrywing<sup>26</sup> waarby konsepte soos *kohesie*, *lineari-teit*, *struktuur* en *logiese beredenering* belangrike voorveronderstellinge is.

Word Hassan se katalogus benut as toetssteen om na spesifieke tekste te gaan kyk, word die navorser gekonfronteer met aansienlike probleme. Kan daar byvoorbeeld beweer word dat Opperman se *Blom en baaierd* (1956) deurgaans *lisible*, genre-begrens en voltooid is, en nie van die kleingeskiedenis (*petite histoire*) gebruik maak nie? Is *Komas uit 'n bamboesstok* (1979) daarteenoor minder *lisible*? *Blom en baaierd* was beslis nie met publikasie leesbaar of maklik verstaanbaar vir die algemene lesende publiek nie, dit wil sê *lisible* in die letterlike sin van Barthes (1990b:4 e.v.) se begrip (vgl. Suleiman 1986:262 se 'verletterliking' van Barthes se term). Hoewel *Komas* met publikasie skynbaar toeganklik en leesbaar was, is dit 'n vraag of dit as 'n *lisible* teks beskou moet word. Die onderskeid tussen skryf- en leesmatigheid is ook relatief. In byvoorbeeld akademiese kringe is albei bundels tans meer *lisible* as wat dit destyds was. Boonop is albei nie *lisible* in die sin waarin Barthes die begrip gehanteer het nie (dit wil sê in die sin van

<sup>25</sup> In hoofstuk 6 word verder aandag gegee aan Suleiman (1986) se artikel, wat gebaseer is op 'n lesing wat sy twee jaar vantevore tydens 'n werkswinkel oor die postmodernisme in Utrecht gelewer het.

<sup>26</sup> Die woord *skrywing* word soms in hierdie proefskrif gebruik as sinoniem vir *writing*, byvoorbeeld in konstruksies soos *postmodernistiese skrywing* en *feministiese skrywing* (vergelyk ook die samestelling *geskiedskrywing*). Die woord *skrywing* suggereer iets van die skryfpraktiek én van 'n voortgaande 'skryf'-proses ('n proses waaraan die leser as 'mede-skrywer' deel kan hê).



'gekanoniseerd', 'klassiek', 'tradisioneel', 'konvensioneel' of selfs 'konserwatief'); die kwintessensiële leesmatige teks was vir Barthes die negentiende-eeuse realistiese roman<sup>27</sup>.

Afgesien van hierdie probleme kan daar juis binne 'n postmodernistiese raamwerk beswaar ingebring word teen Hassan se digotomiese skema as sodanig. Enersyds getuig dit van 'n modernistiese denkwysie wat funksioneer volgens die beginsel van binêre opponering waarby een lid van 'n stel bevoorreg is ten opsigte van die ander. Gesien vanuit hierdie perspektief, het die skema 'n duidelik evaluerende kwaliteit: die postmodernisme geniet voorrang bo die modernisme. Andersyds ontken so 'n kolomstruktuur implisiet die gemengde, pluralistiese en selfweersprekende aard van die postmodernistiese 'projek', beweer Hutcheon (1988:20):

[T]he binary oppositions that are usually set up in the writing on postmodernism - between past and present, modern and postmodern, and so on - should probably be called into question, if only because, like the rhetoric of rupture (*discontinuity*, *decentering*, and so on), *postmodernism* literally names and constitutes its own paradoxical identity, and does so in an uneasy contradictory relationship of constant slippage.

Hassan (1987b:91-92) se benutting van 'n óf ... óf-denkwysie suggereer eintlik 'n poging tot oplossing van dit wat Hutcheon (1988:49) beskou as die onoplosbare weersprekinge binne die postmodernisme. Vir haar is dit byvoorbeeld nie 'n geval van postmodernistiese spel versus modernistiese doelgerigtheid nie, maar eerder 'n geval van spel met 'n doel. Dit geld ook die ander opposisies: postmodernisme beteken vir haar die proses van die maak van 'n produk; dit is afwesigheid binne teenwoordigheid; dit is verstrooiing wat juis sentrering nodig het ten einde te verstrooi; dit is die ideolek wat tevergeefs die meesterkode wil wees; dit is immanensie wat transendensie ontken, maar tegelykertyd daarna verlang. Die logika wat volgens Hutcheon in die postmodernisme aan die werk is, is een van *sowel ... as*, eerder as een van *óf ... óf*.

### 3.5 Brian McHale en die dominant

Ook ander teoretici stel katalogusse van 'postmodernistiese kenmerke' op soos dié van Hassan<sup>28</sup>. Lodge (1977a:43-44 en 1977b:229-245) verstrek byvoorbeeld 'n lys van ses strategieë wat dikwels in postmodernistiese fiksie voorkom en wat aangewend word om 'n keuse tussen die pole van metaforiese (modernistiese) of metonimiese (anti-modernistiese) skrywing mee uit te skakel: kontradiksie, permutasie, diskontinuiteit, toevalligheid, oorwoekering en kortsluiting<sup>29</sup>. Hierdie soort katalogusse word gewoonlik so georganiseer dat die eienskappe in opposisie staan met die

<sup>27</sup> Brink (1987:31) vestig die aandag daarop dat Barthes se onderskeid tussen lees- en skryfmitiese tekste verskil van Eco se onderskeid tussen 'geslote' en 'oop' tekste: "Albei Eco se vorme sou vir Barthes grade van 'leesmatigheid' kan behels omdat selfs in die 'oop' teks die leser deur die strategieë van die teks ingestel word op 'n vooruitbepaalde vertolking of groep vertolkings. Die 'skryfmitiese' teks is hêëltemal en grensloos oopgestel aan vertolking."

<sup>28</sup> Hier kan verwys word na Harvey (1992:175-179) se bi-polêre modelle van die historiese oorgang vanaf die moderniteit na die postmoderniteit.

<sup>29</sup> Lodge (1977a en 1977b) se verwysing na 'anti-modernistiese' tekste stem nie ooreen met die eerste, anti-modernistiese fase van die postmodernisme nie. Dit het betrekking op tekste wat binne die 'moderne periode' (Lodge 1977a:40) nie van modernistiese strategieë gebruik maak nie, maar wat aansluit by die tradisionele realisme en wat vormeksperimente afwys. Lodge (1977a en 1977b) se ses postmodernistiese strategieë word in hoofstuk 8 van die proefskrif betrek in 'n bespreking van grensoorskrydende eienskappe van *Die heengaanrefrein*.



kenmerke van die modernistiese poëtika, beweer McHale (1987a:7)<sup>30</sup>. Die tegniek van opposisiestelling beklemtoon die verskille tussen die lede van die afsonderlike stelle, maar gee nie rekenenskap van die wyse waarop hierdie opposisiepare gesitueer is in 'n groter sisteem nie: dit is nie duidelik hoe die postmodernistiese poëtika as geheel teenoor die modernistiese poëtika staan nie. Ook is die opposisies staties, wat beteken dat hulle niks te kenne gee van die meganismes van historiese verandering nie. Ten einde die sisteme onderliggend aan katalogusse van 'opponerende' eenskappe uit te wys, asook rekenenskap te gee van historiese veranderinge, stel McHale (1987a: 6-12) die dominant as konseptuele instrument voor.

Die konsep van die *dominant* is waarskynlik deur die Russiese formalis Jurij Tynjanov gemunt, maar in 1935 in 'n lesing aan die Universiteit van Masaryk deur Roman Jakobson bekend gestel as sleutel tot die Formalistiese poëtika (McHale 1987a:6; vgl. Du Plooy 1986:103). Jakobson omskryf die dominant as die sentrale of fokuserende komponent van 'n kunswerk: dit beheer, bepaal en transformeer die ander komponente. Dit is die dominant wat die integriteit van die struktuur waarborg (McHale 1987a:6). So 'n dominant kan nie net in die struktuur van 'n individuele literêre werk of die literatuur van 'n bepaalde tradisie gevind word nie, maar ook in die kunsuitinge van 'n bepaalde tydperk, in die woordkuns in die algemeen, en in die kultuurgeskiedenis as sodanig. Die dominant is 'n meervoudige begrip: daar is nie net een dominant nie, maar verskillendes, afhangend van die vrae wat ten opsigte van die teks gevra word en van die posisie van waaruit hierdie vrae gestel word (McHale 1987a:6). Vir Jakobson is 'n poëtiese werk (dit wil sê 'n literêre werk) 'n verbale boodskap waarvan die estetiese funksie die dominant is (vgl. Du Plooy 1986:103). Daardie aspekte wat die implementering van die estetiese funksie openbaar, is natuurlik nie uitruilbaar of altyd eenvormig nie. Elke konkrete poëtiese kanon, elke stel temporele poëtiese norme, omvat egter onontbeerlike en opvallende elemente waarsonder 'n werk nie as poëties bestempel kan word nie.

Tynjanov en Jakobson se begrip van die *dominant*<sup>31</sup> word deur McHale (1987a:6) gebruik om die oorgang vanaf die modernisme na die postmodernisme aan te dui. Die evolusie van die poëtiese vorm was vir Jakobson nie soseer 'n kwessie van die verdwyning van sekere elemente en die verskyning van ander nie, maar eerder dié van die verskuiwings in die onderlinge verhoudinge tussen die diverse komponente van daardie sisteem; dit gaan dus om 'n verskuiwende dominant (McHale 1987a:7). Literêre evolusie behels gevolglik 'n verskuiwing van een periode se dominante of primêre sisteem van poëtiese norme na 'n nuwe een, wat dan die dominant van die nuwe periode sal vorm. Wat dus sekondêr in die ouer periode is, word primêr in die nuwe een; wat

<sup>30</sup> Die eerste hoofstuk van *Postmodernist Fiction* is 'n herskrywing van die artikel "Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing" (McHale 1986), wat in 1984 as referaat gelewer is by die Workshop on Postmodernism aan die Universiteit van Utrecht.

<sup>31</sup> Ook Mukarovsky sou by hierdie konsep aansluit (vgl. Du Plooy 1986:126).



essensieel was in die ou hiërargie van konvensies word bykomstig of opsioneel in die nuwe hiërargie (Calinescu 1987:305).

Met gebruikmaking van die konsep van die *dominant* betoog McHale (1987a:9-10) dat die skeidslyn tussen die modernisme en die postmodernisme gevorm word deur die oorgang van 'n epistemologiese literatuur (wat kennis probeer verwerf en oordra) na 'n ontologiese literatuur (wat kennis opgee). McHale sien die postmodernisme as 'n uiters belangrike stroming omdat die roman, wat prakties gesproke van die begin af epistemologies gerig was, die epistemologiese aard daarvan in die postmodernisme opgegee het ten gunste van wat hy ontologieë noem. So 'n ontologie, verduidelik McHale (1987a:27<sup>32</sup>) na aanleiding van standpunte van Thomas Pavel, is 'n teoretiese beskrywing van 'n universum. Vir sommige kritici (byvoorbeeld Bertens 1986<sup>33</sup>) is die skakeling van 'postmodernisties' met 'ontologies' egter oksimoronies en selfweersprekend. Volgens hulle is die postmodernistiese diskoers juis daardie diskoers wat die moontlikheid van ontologiese begronding ontken. Die operatiewe woord in Pavel se definisie is egter die onbepaalde lidwoord: 'n ontologie is 'n beskrywing van 'n universum, nie van *die* universum nie; dit kan dus enige universum beskryf, moontlik selfs 'n pluraliteit van universums. Dit gaan nie vir McHale (1987:27) soseer om die soeke na begronding van ons universum nie, maar dit kan ook beskrywings van ander universums behels, insluitend 'moontlike' of selfs 'onmoontlike' universums - ook die heterokosmos<sup>34</sup> van die fiksie.

Terwyl epistemologiese gerigte literatuur die enigste wêreld probeer beskryf en verklaar, beskryf 'n ontologie 'n moontlike wêreld sonder om sigself te verdiep in die vraag of die moontlike wêreld *die* wêreld is. 'n Ontologie is dus 'n volstrek talige, alternatiewe wêreld, wat naas die 'gewone' wêreld staan. McHale (1987a:11) beweer nie dat sy ontologieë geen enkele spoor van epistemologie meer kan bevat nie (vgl. Bertens 1988:42). Hy klassifiseer 'n literêre werk as 'n ontologie, en dus as postmodern, indien die epistemologiese element volgens sy oordeel oorskadu word deur die skeping van 'n alternatiewe werklikheid soos wat dit in 'n ontologie plaasvind. So 'n ontologie hoef ook geen volstrek alternatiewe werklikheid (soos wat in wetenskapsfiksie gevind kan word) in te hou nie. Dit is voldoende as die gegewens oor die wêreld wat gepresenteer word, mekaar teen-sprek, of as dit om 'n ander rede nie moontlik is om die fiksionele wêreld in terme van ons wêreld - *die* wêreld - te sien nie. McHale gaan dus van die standpunt uit dat postmodernistiese fiksie die spanning tussen selfrefleksiwiteit en representasie hanteer deur die modernistiese klem op epistemologie van die hand te wys ten gunste van 'n beklemtoning van ontologie. "Knowing loses its privileged position to pluriform, polyphonic being", vat Bertens (1995:78) dit saam. McHale is

<sup>32</sup> McHale het sy omskrywing van die konsep *ontologie* verfyn ná die lewer van sy referaat in 1984 in Utrecht (vgl. McHale 1986:75).

<sup>33</sup> Calinescu (1987:306) vestig die aandag daarop dat McHale se gebruik van die woord *ontologie* diegene mag verwar wat meer bekend is met die taal van die Duitse metafisici (insluitend Heidegger) as met die taal van die post-Wittgensteiniaanse analitiese filosofie.

<sup>34</sup> Sien McHale (1987a:27) vir die sogenaamde heterokosmos-teorie.



van mening dat die strewe na kennis van een wêreld nou vervang word deur 'n veelheid van outonome wêrelde wat beskryf kan word en waarvan die verbande onderling verken en vergelyk kan word, maar wat nie volledig kenbaar is as voorwerpe van 'ware' kennis nie (Bertens 1995:78).

**Moderniste** vra dus kennisteoretiese vrae soos die volgende (McHale 1987a:9): Hoe kan ek die wêreld interpreteer waarvan ek deel vorm? Wat is ek in dié wêreld? Wat is daar om te weet? Wie weet dit? Hoe weet hulle dit, en met watter mate van sekerheid? Hoe word kennis oorgedra van een persoon na 'n ander, en met watter graad van betroubaarheid? Hoedanig verander die kennisobjek soos wat dit van een mens na 'n ander oorgedra word ("from knower to knower")? Wat is die perke van dit wat geken kan word (die "knowable")? **Postmoderniste**, aan die ander kant, vra syns- of wesensvrae (McHale 1987a:10): Watter wêreld is dit hierdie? Wat is daar te doen binne dié wêreld? Welke van my selwe moet dit doen? Ander tipiese postmodernistiese vrae het betrekking op óf die ontologie van die literêre teks self, óf die ontologie van die wêreld wat dit projekteer, soos: Wat is 'n wêreld? Watter soorte wêrelde is daar? Waaruit bestaan hulle? Hoe verskil hulle van mekaar? Wat gebeur wanneer wêrelde in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word? Wat is die bestaanswyse van 'n teks en wat is die aard van die wêreld wat daardie teks projekteer? Hoe is 'n geprojekteerde wêreld gestruktureer?

Om saam te vat: Hoewel dit moontlik is om 'n postmodernistiese teks te benader deur vrae te stel oor die epistemologiese implikasies daarvan, is dit vir die leser meer dwingend en dringend om vrae te stel oor die ontologiese implikasies. In postmodernistiese tekste, beweer Mchale (1987a:11), is die epistemologiese op die agtergrond; die ontologiese op die voorgrond.

McHale (1987b:26) maak ook sy teorie oor die verandering van die dominant van toepassing op die poësie, en wel in 'n artikel getitel "Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry"<sup>35</sup>:

Roman Ingarden assumed that the internal ontological structure of the literary text, its scaffolding of heterogeneous strata, belonged permanently to the background of the artwork, and could never function as a perceptible foreground structure, a source of interest and value in and for itself. He was wrong: this is precisely what happens in Postmodernist texts. One consequence of this, of course, is that in Postmodernist writing the epistemological function loses its priority. Here ontology is foregrounded, epistemology backgrounded; in other words, the dominant of Postmodernist lyric, and of Postmodernist writing in general, is ontological.

Ten einde sy argument te staaf, vestig Mchale (1987b:26-27) die aandag op strategieë wat in die postmodernistiese liriek aangewend word, byvoorbeeld die strategie van radikale stilering en die strategie van selfdekonstruksie. Hoewel dit wil voorkom asof ontologiese twyfel 'n belangrike kenmerk van die postmodernisme is, wil ek dit nie in hierdie proefskrif tot absolute kenmerk verhef nie. Boonop vestig Hutcheon (1988:50) die aandag daarop dat nie alle ondersoekers die modernisme met die epistemologie verbind en die postmodernisme met die ontologie nie.

<sup>35</sup>

Vir Van den Akker (1993:176) is hierdie poging nie besonder oortuigend nie. Hy verstrek egter geen motivering vir hierdie mening nie.



In verband met die romans wat sy bestudeer het, skryf Hutcheon (1988:50):

Historiographic metafiction asks both epistemological and ontological questions. How do we know the past (or the present)? What is the ontological status of the past? Of its documents? Of our narratives?

### 3.6 Ontploffings, trillings, aardbewings en apokalipse in die kultuurgeskiedenis

Sestig jaar nadat Virginia Woolf in 1924 beweer het dat die 'moderne wêreld' in ongeveer 1910 begin het toe die menslike wesensaard ingrypend verander het, beweer die argitek-teoretikus Charles Jencks (1984:9) dat die modernisme op 15 Julie 1972 om presies 15h32 geëindig het<sup>36</sup>. Op daardie tydstip is Minouru Yamasaki se hoog-modernistiese Pruitt-Igoe-behuisingskema, wat 'n skrale 20 jaar vantevore opgerig is, in die lug opgeblaas, aangesien dit deur die stadsbeplanners van St. Louis as verouderd en uitgedien beskou is. Linda Hutcheon skryf as volg oor die behuisingsprojekte van die modernisme (1988:27):

Not surprisingly, many of the worker housing projects of high modernism, like the infamous Pruitt-Igoe one in St Louis, degenerated into shabby welfare housing and were finally and literally blown up, when their social failure was acknowledged.

Hoewel Jencks nie aanvanklik self die term *postmodernisme* gehanteer het nie (vgl. Jencks 1984: 5-8), is die ontploffing in St. Louis spoedig beskou as metafoor vir die begin van die postmodernisme in die argitektuur: 'n opblaas van uitgediende en afgeleefde modernistiese konsepte (vgl. Collins 1987:117-118, Connor 1990:69 en Ray 1991:131).

Verskuiwinge en veranderinge wat in die geskiedenis van die kultuurwêreld plaasvind, word dikwels voorgestel met behulp van metafore soos ontploffings, trillings, aardbewings en apokalipse. Dit skep die indruk dat kultuurhistorici oor allerlei geheimsinnige, toweragtige seismograwe, seismometers en seismoskope beskik om die rigting, krag, tydsduur, datum, dag en tyd van die kulturele aardkokke in die Westerse kultuurgeskiedenis mee te registreer. Na die modernisme, byvoorbeeld, is al verwys as 'n aardskudding van die hoogste orde - een wat die belangrikste oortuiging van die vorige era laat ineenstort het, 'n hele beskawing bevraagteken het, en 'n waansinnige herbou-aksie tot gevolg gehad het (Bradbury en McFarlane 1985:19). Ander kritici is weer van mening dat dit die postmodernisme is wat 'n aardskuddende gebeurtenis is, nie die modernisme nie: "Modernism began as a tremor, and postmodernism became the earthquake", sê Ryan (1988:247). Interessant genoeg word die aardbewing-metaforiek ook gebruik ten opsigte van Hoover se Norton-antologie *Postmodern American Poetry* (1994) - op die agterplat van die bundel verskyn naamlik 'n opmerking van Sven Birkets:

The crust of decorum has been cracking and shifting for decades now, but Paul Hoover's is the first anthology to capture the scope of the underlying event. *Postmodern American Poetry*

<sup>36</sup>

McCaffery (1986:xii) gee weer die begin van die Amerikaanse postmodernisme aan as 22 November 1963, John Kennedy se sterfdag - "that was the day that symbolically signaled the end of a certain kind of optimism and naivete in our collective consciousness, the end of certain verities and assurances that had helped shape our notion of what fiction should be". Hy stel dit wel later duidelik dat dit problematies is om so 'n skeidslyn tussen modernisme en postmodernisme te trek, veral wanneer ontwikkelinge in die buiteland bybetrek word (McCaffery 1986:xiv).



gives us the original quakes, the serial aftershocks, and the seismic disruptions that will continue into the millennium. An indispensable gathering of poems and poetics statements.

Teenoor hierdie uitsprake wil dit tog voorkom asof die postmodernistiese teorie die 'bestaan' van 'n transendentale Richter-skaal betwyfel waarvolgens in die kulturele seismologie allerlei oordele gevel kan word. Selfs die instrument van normdeurbreking, wat konvensioneel as literêre instrument gebruik word ter aanduiding van 'n nuwe bedeling of periode, word aan vraagstelling onderwerp (vgl. hoofstuk 6.2.2). Hoe dit ook al sy: sowel modernisme as postmodernisme het paradig-maverskuiwings teweeggebring. Miskien is dit nog te vroeg om oor die omvang en impak daarvan te spekuleer (vgl. Olivier 1991). Wat wel opvallend is, is dat hierdie veranderinge dikwels ook in terme van of met behulp van apokaliptiese beelde voorgestel word - 'n metafoor wat weliswaar al eeue lank in sirkulasie is. Word die ontwikkelingsgeskiedenis van byvoorbeeld die modernisme nagegaan, dan is dit duidelik dat dit vir sommige mense 'n apokaliptiese voorkoms het (na sodanige opvattinge verwys Bradbury en Mcfarlane 1985:20, 21, 27, 33, 49, 50 en 51): dit sou 'n tyd wees van verandering, vernietiging, krisis en katastrofe.

Ook die postmodernisme word geïnterpreteer in terme van die apokalips. Vir Toynbee was die "post-Modern" 'n wasige, kwasi-apokaliptiese nosie wat verwys na obskure demoniese magte, wat, indien hulle losgelaat sou word, die strukture van die moderne Westerse beskawing sou omverwerp (vgl. Calinescu 1987:135). Ná die Tweede Wêreldoorlog het sekere Amerikaanse digters die nosie begin bevry van die pessimisme wat Toynbee daaraan geheg het in sy boek *A Study of History* (1947, reeds in 1938 geskryf). Hulle het die nuwe era verwelkom as 'n tyd van feesviering waarin die digterlike aktiwiteit gedefinieer kon word as 'n simboliese "archaeology of morning", in Olson se woorde (vgl. Calinescu 1987:268 en 357<sup>37</sup>). In die rewolusionêre retoriek van die sestigerjare het 'n optimisties-apokaliptiese interpretasie van die term *postmodernisme* die botoon gevoer, beweer Calinescu (1987:268). Vir sekere latere kommentators het die postmodernisme 'n ander waarde verkry. So verwys Bertens (1995:12 en 13) na bepaalde krities-politiese sieninge van die postmodernisme as "dystopias, [...] sincere visions of the apocalypse". Scarpetta (vgl. Calinescu 1987:277), weer, meen dat die aktiwiteite van die postmoderniste in 'n post-apokaliptiese raamwerk plaasvind. In 'n poging om die essensiële 'onsuiwerheid' van die postmodernistiese estetika te omskryf, wat in kontras staan met die begeerte na 'suiwerheid' by die moderniste, merk Scarpetta op dat die historiese avant-garde dikwels 'n retoriek beoefen het van die 'dood van die kuns'. Hierdie retoriek was egter 'n optimistiese een: kuns is as (simbolies) dood verklaar omdat dit die eerste tree van die avante-gardiste se projek was om dit op te wek tot 'n suiwerder vorm. Die postmoderniste

37

In 'n voetnoot gee Calinescu (1987:357) 'n meer volledige aanhaling uit Olson se *Additional Prose* (Olson 1974:40): "I am an archaeologist of morning. And the writing acts which I find bear upon the present job are (I) from Homer back, not forward; and (II) from Melville on, particularly himself, Dostoevsky, Rimbaud, and Lawrence. These are the modern men who projected what we are and what we are in, who broke the spell. They put the men forward into the post-modern, the post-humanist, the post-historic, the going live present, the 'Beautiful Thing'."



funksioneer dus volgens Scarpetta in 'n post-apokaliptiese raamwerk (Calinescu 1987:277-278<sup>38</sup>):

The question is to create within the horizon of this death [of art], within the hypothesis that this death is possible - to create even *from this death* (we find the idea already in Adorno: 'The notion of a culture resuscitated after Auschwitz is a pitfall and an absurdity,' which would mean that the only possible culture today is post-apocalyptic). All naiveté, all innocence in this regard would be totally anachronistic.

Sowel die modernisme as die postmodernisme loop deur onder die kritiek van doemprofete. Hierteenoor is daar ook die aanbidders of verheerlikers van die onderskeie kunsrigtings (of wêreld-beskouinge) wat óf die modernisme, óf die postmodernisme op 'n euforiese wyse bewierook as die alfa en die omega.

Een van die prinsipiële standpunte van hierdie proefskrif is dat die modernisme nie in 'n binêre opposisie teenoor die postmodernisme geplaas kan word nie, omdat *modernisme* taalkundig en semanties deel is van die term en die konsep *postmodernisme*. Hier speel die idee van die paradoksale dubbelgekodeerdheid van die kunswerke van die 'postmoderniste' 'n rol, soos geformuleer deur die argitek-teoretikus Charles Jencks, na wie Hutcheon (1988 en 1989) se teoretisering oor dubbelgekodeerdheid teruggevoer kan word (vgl. Jencks 1984:6 en Hutcheon 1988:33-34). Hierdie postmodernistiese kunstenaars handhaaf en bou nie volgens die modernistiese bouplanne nie, maar aan die ander kant word daardie planne ook nie almal weggegooi nie. Bevraagtekening én huldiging, aftakeling én restourasie, sloping én instandhouding, losskiet én ontginning kenmerk die postmodernistiese denke en praktyk.

### 3.7 Om stukke van die geskiedenis los te skiet:

#### "Kieselguhr-kleim" van George H. Weideman

Die Jencksiaanse dubbelgekodeerdheid waarna in die vorige afdeling verwys is, kan waargeneem word in George H. Weideman se gedig "Kieselguhr-kleim" uit sy bundel *As die son kliplangs spring* van 1969 - myns insiens een van die vroeë voorbeelde van die historiografiese metapoësie in Afrikaans<sup>39</sup>. Hierdie gedig word vervolgens kortliks bespreek, met die doel om na te gaan of die toepassing van McHale (1987a) se teorie omtrent die dominant die leser kan help om tussen modernistiese en postmodernistiese leesbenaderings te onderskei, of tussen modernistiese

#### Kieselguhr-kleim

Troppe jare terug, in die stil oertyd,  
het die see tot teen Rooilepel gespeel  
Vandag haal ek my kieselguhr uit  
waar die sand oor Gariep kom sifkaneel

Die swaarkry van die jare wat ons maar van lees  
maak plooi aan die kante van my kleim  
Maar dié stuk geskiedenis is lankal gewees  
en ek het net oë vir die môres uit my myn

Vér oor die duine ry die trokke vragte  
weg na Modderfontein en Somerset-Wes  
Of bly daar soms van die kieselguhr agter,  
sodat ek dit self kan sif en meng?

Miskien - dan brou ek snags onbewus  
aan my droom se eie dinamiet;  
begin om al singende stukke geskiedenis  
uit gister se groeityd los te skiet.

<sup>38</sup> Calinescu (1987:277-278) haal aan uit Guy Scarpetta se *L'Impureté* (Scarletta 1985:42). Die verwysing na Adorno het daarop betrekking dat laasgenoemde by geleentheid gesê het: "To write poetry after Auschwitz is barbaric" (vgl. Silliman 1994:660).

<sup>39</sup> Die meeste van die historiografiese metagedigte wat in hierdie proefskrif betrek word, is opgeneem in Foster en Viljoen se antologie *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. In hoofstuk 6 word aandag bestee aan die antologiseringsmetodiek wat by die samestelling van dié bundel gevolg is.



en postmodernistiese elemente in 'n teks.

In "Kieselguhr-klein" is daar 'n voorstelling van die digter as 'n myner wat die grondstof ontgin ter wille van oorlewing en vooruitgang, maar in die proses die geskiedenis en die ekologie aantast. Die *kieselguhr* (of *kieselgoer*) wat gedelf word, is 'n kryt- of kleiagtige grondstof wat bestaan uit die kiesel- of silikahoudende pantsers ('skulpies') van kieselwiere of diatomeë, dit wil sê klein, eensellige waterplantjies, wat "[t]roppe jare terug, in die stil oertyd" in die see geleef het waar Rooilepel in die noordelike Richtersveld aan die Gariep of Oranjerivier geleë is<sup>40</sup>. Vanaf Rooilepel is die kieselguhr na plofstoffabriek by Modderfontein en Somerset-Wes vervoer, vir gebruik in die dinamietmaakproses (dinamiet is vroeër berei deurdat nitrogliserine deur kieselguhr laat opsuig is). Naas hierdie gebruik, word kieselguhr ook benut vir die suiwering van vloeistowwe (byvoorbeeld in die wynbedryf), by die dreinerings van wonde en by olie-boorplekke.

Die dubbelkodering in die gedig is daarin geleë dat die leser 'n superponering van postmodernistiese en modernistiese elemente kan bemerk. Wat die modernistiese aspek betref, word die gegewe van die mens se ontginning van die aarde aangewend as beeldkorrelaat van die skeppingshandeling, selfs die ondermynende kreatiewe aktiwiteit (vergelyk "my droom se eie dinamiet"). Die menslike ingryp in die ekologie en in die geskiedenis kan besweer word deur die skeppingsproses en die transenderingspotensiaal van die kunswerk, wil die gedig op modernistiese wyse te kenne gee. Die opeenvolgende fases van die kreatiewe proses word in die tweede helfte van die teks gegee. Eers is daar 'n onsekere, weifelende stadium van voorafbesinning, waarin die moontlikheid van 'n kreatiewe handeling in die vooruitsig gestel word. Die vraag wat die ek-spreker stel, suggereer die bereidheid om dit wat beskikbaar is in die onmiddellike omgewing, as grondstof van die skeppingsproses aan te wend: die restant van die delwery, daardie klein hoeveelheid kieselguhr wat "soms" agterbly nadat die trokke gelaai en die vragte duisende kilometers ver na die dinamietfabriek vervoer is. Dat die spreker "self" die kieselguhr wil "sif en meng" - 'n tydsame proses - impliseer toewyding, hardwerkendheid en verantwoordelikheid. Hoewel alles steeds onseker en 'n blote waarskynlikheid is (vergelyk die modale bywoord "Miskien -"), word die moontlikheid spoedig 'n geleentheid; vergelyk in die laaste strofe die bywoord "dan", die gebruik van die teenwoordige tyd en die werkwoord "begin" in die reëlaanvangposisie. (Die kohesiemarker "dan" is nie net 'n tydsaanduidende verbindingswoord nie, maar dit kan ook die betekenis dra van *in dié geval*; voorts word dit soms ook gebruik om 'n sekere verwagting uit te druk - HAT.) Die onbewuste word toegelaat om snags te "brou", dit wil sê om snags die beskikbare bietjie grondstof om te sit in dinamiet. Die werkwoord "brou" kan egter naas die positiewe betekenis ook negatiewe waardes hê: dit kan beteken om (iets slegs) uit te dink, te veroorsaak en te bewerk; dit kan selfs beteken om te knoei (HAT); donkerwerk kan hier konkelwerk wees.

<sup>40</sup>

Die woordbetekenis is ontleen aan die WAT. 'n Sinoniem vir *kieselguhr* is diatomeëaarde. Soms word *infusorieëaarde* as wisselvorm gebruik, maar hierdie benaming is foutief aangesien infusorieë eensellige diertjies is, nie plantjies nie (WAT). Rooilepel is geleë aan die Oranjerivier, noordwes van die Springbokvlakte, naby Alexanderbaai (*Reader's Digest Atlas of Southern Africa*).



Die gedig wil myns insiens iets suggereer van die modernistiese droom om die natuur deur middel van die rede te tem, dit wil sê om die 'chaotiese' heelal te vervang met 'n mensgemaakte orde ter verbetering van die bestaan van die mens en ter wille van tegnologiese, wetenskaplike en kulturele vooruitgang (soos reeds gesê, word kieselguhr ook in die mediese professie en in die wynbedryf gebruik). Die gedig meld spesifiek dat die kieselguhr na Modderfontein en Somerset-Wes<sup>41</sup> vervoer word, waar dit vir die vervaardiging van dinamiet aangewend is, onder meer vir gebruik by die bou van paaie en bruë in bergpasse en moeilik begaanbare terreine. Deurdat die kieselguhr gemyn word, word die ekologie egter aangetas: die geologiese en geografiese landskap word versteur en die ekologiese balans omvergewerp. Deur die delf van die kieselguhr meng die mens dus in die ontwikkelingsprosesse van die natuur in; sodoende word die 'normale' verloop van die historiese "groeityd" aangetas en gestuit. Omdat die mens moet oorleef, moet die kieselguhr egter gemyn word. Die enigste wyse waarop die ingryp in die natuur vergoed kan word, is om "al singende stukke geskiedenis / uit gister se groeityd los te skiet"; om deur middel van die poësie (vergelyk die bywoord "singende") 'n beswerende handeling uit te voer. Die ironie is daarin geleë dat die transenderingsmoontlikhede wat die kunswerk veronderstel is om te bied (die potensiaal om struktuur en orde te bewerkstellig), ondermyn word juis deur die "droom se eie dinamiet" - dit waaroor die kunstenaar nie beheer het nie.

Tussen Weideman se gedig en N.P. van Wyk Louw se bekende gedig "Die beiteljtjie" uit *Nuwe verse* (1954) bestaan daar in verskillende opsigte 'n ekwivalensie. In sowel "Die beiteljtjie" as "Kieselguhr-kleim" staan 'n ek-gerigtheid voorop: by Louw kom die ek- en my-voornaamwoord twaalf keer binne die bestek van ag-en-twintig reëls voor, by Weideman sewe keer binne die bestek van sestien reëls (vergelyk "haal ek my kieselguhr uit", "my kleim" en "ek het net oë vir die môres uit my myn"). Die ek-spreker verrig in albei gedigte 'n daad wat verreikende gevolge het. In die Louw-gedig lei "die aanvanklike toets vir die beiteljtjie se vermoë" volgens Kannemeyer (1978:418) tot "skrikwekkende gevolge" wanneer agtereenvolgens die rots, aarde, land, planeet en uiteindelik ook die sterre(-hemel) geskeur word. Net so kan die eenvoudige handeling van sif en meng in die Weideman-tekste uiteindelik lei tot die "brou" van die onbewuste aan die "droom se eie dinamiet". Sowel "Die beiteljtjie" as "Kiesel-

#### Die beiteljtjie

Ek kry 'n klein klein beiteljtjie,  
ek tik hom en hy klink;  
toe slyp ek en ek slyp hom  
totdat hy klink en blink.

Ek sit 'n klippie op 'n rots:  
- mens moet jou vergewis:  
'n beitel moet kan klip breek  
as hy 'n beitel is -

ek slaat hom met my beiteljtjie  
en dié was sterk genoeg:  
daar spring die klippie stukkend  
so skoon soos langs 'n voeg:

toe, onder my tien vingers bars  
die grys rots middeldeur  
en langs my voete voel ek  
die sagte aarde seur,

die donker naat loop deur my land  
en kloof hom wortel toe -  
só moet 'n beitel slaan  
wat beitel is, of hoë?

Dan, met twee goue afgronde  
val die planeet aan twee  
en oor die kranse, kokend,  
verdwyn die vlak groen see

en op die dag sien ek die nag  
daar anderkant gaan oop  
met 'n bars wat van my beitel af  
dwarsdeur die sterre loop.

<sup>41</sup> Tans word plofstof nie meer in Somerset-Wes vervaardig nie.



guhr-kleim" demonstreer 'n strewe na kennis ten einde 'n greep op die werklikheid te verkry en die natuur, die geskiedenis en die wêreld ondergeskik te maak en te onderwerp. Só gesien, sou hierdie gedigte beskou kon word as voorbeelde van epistemologies (kennisteoreties) gerigte literatuur wat binne die modernistiese paradigma die wêreld probeer beskryf en verklaar (vgl. McHale 1987a). Tog kom daar opvallende verskille tussen die twee gedigte voor, wat benader kan word deur Brian McHale se konsep van die dominant as instrument toe te pas.

Soos reeds gesê, betoog McHale (1987a:9-10) dat die skeidslyn tussen die modernisme en die postmodernisme gevorm word deur die oorgang van 'n epistemologiese literatuur (wat kennis probeer verwerf en oordra) na 'n ontologiese literatuur (wat die hoop op volledige kennis laat vaar). Ek wil waag om te beweer dat die gedig "Kieselguhr-kleim" 'n oorgang vanaf 'n epistemologiese ingesteldheid tot 'n ontologiese ingesteldheid demonstreer en gevolglik verskil van "Die beiteljtjie", waarin 'n epistemologiese ingesteldheid oorheers.

Modernistiese tekste, beweer McHale (1987a:9), wek sekere vrae by die leser op: Hoe kan ek hierdie wêreld interpreteer waarvan ek deel vorm? (Louw se gedig gee te kenne dat interpretasie deur ondersoek en eksperimentering geskied, vergelyk "- mens moet jou vergewis:". Volgens die HAT beteken *vergewis* om sekerheid te verkry, om te verseker.) Wat is ek in dié wêreld? (Dit is duidelik dat die ek-spreker in hierdie gedig 'n denkende, rasionele subjek is, die oorsprong van die handeling volgens die opvatting van Descartes.) Wat is daar om te weet? (Dit wat geweet kan word, is die omvang van sake, die geringheid van die "klein klein beiteljtjie" teenoor die "planeet" en die "bars [...] dwarsdeur die sterre".) Wie weet dit? (Die ek-spreker weet dit, die een wat die handeling inisieer.) Hoe weet hy dit, en met watter mate van sekerheid? (Kennis word verkry deur ondersoek, toetsing, eksperimentering en navorsing. Hoewel die subjek nie oor volle *sekerheid* beskik nie, is daar tog bewyse van *selfversekerdheid* by hom, van vertroue op die rasionaliteit.) Hoe word kennis oorgedra van een persoon na 'n ander, en met watter graad van betroubaarheid? (Kennisoordrag vind hier deur verslaggewing plaas. Die verslag is 'betroubaar' omdat dit die ervaring en waarneming van die 'navorser' self weergee.) Hoedanig verander die kennisobjek soos wat dit van een mens na 'n ander oorgedra word ("from knower to knower")? (Die ontsagwekkende gevolge van 'n skynbaar eenvoudige maar berekende daad word kalm en gelate op 'n byna neutrale wyse deur die ek-spreker weergegee, sonder veel uitbreiding of superlatiewe. Deur taal word die kennisobjek aangetas: die ondersoeker of navorser kan die 'heelal' deur die woord beheers.) Wat is die perke van dit wat geken kan word ("the knowable")? (Die perke word bepaal deur die taal self. Die verreikende gevolge van die menslike optrede hang saam met die potensiaal van die taal.)

Om sover saam te vat: Die handelende (selfs selfversekerde) spreker in "Die beiteljtjie" verteenwoordig volgens my 'n subjek wat aanvanklik oënskynlik in beheer van die situasie is en wat in die slot steeds vanaf 'n vaste punt die ontsagwekkende gevolge van sy daad gadeslaan. Op grond van



die neutrale toon is hy skynbaar nie besonder daardeur verras nie. Die teenwoordigetydsvorm van die vertelling verleen ook aan die gebeure 'n ewigheidsdimensie - 'n tipies modernistiese manier van tydshantering (vgl. Spanos 1979:120; sien hoofstuk 4.3.5 hieronder). Hoewel die beiteljtjie toevallig gevind word (vergelyk "kry" in reël 1) en die spreker nie te kenne gee wat hy daarmee wil doen nie ('n engel uit die klip verlos soos in die geval van Opperman se gelyknamige bundel van 1950?), getuig sy optrede van rasionaliteit: hy versorg en toets die instrument met toewyding en doelgerigtheid, al word die einddoel nie gepresiseer nie. Strofe 2 gee slegs te kenne dat die spreker hom wil "vergewis" van die kwaliteit van die werktuig, terwyl die leser in strofe 5 by wyse van vraagstelling genooi word om die finale oordeel te vel oor die uitslag van die aanvanklike toets. (Dit kan natuurlik ook 'n retoriese vraag wees.) Die beiteljtjie self is 'n vrye simbool en die gedig kan slaan op die ontsettende implikasies wat 'n kunswerk kan hê (Kannemeyer 1978:418) of op die verbysterende potensiaal van die taal. Stander (s.a.:6) stel dit dat hierdie gedig 'n uitbeelding is van die mag van die skrywer om, met die woord as werktuig, die waarheid bloot te lê. "Deurdringende analise deur die digter", skryf sy, "kan lig werp op selfs die donkerste geheime van die heelal en daardeur 'n Rykdom van kennis blootlê." (Stander s.a.:6). Hierteenoor word die proses van waarheidsoeke ondermyn in "Kraak die aardbol langs 'n naat" uit die bundel *Monsterverse*, betoog Stander (s.a.:6; vergelyk ook Foster 1997).

Word dieselfde soort epistemologiese vrae as hierbo ten opsigte van "Kieselguhr-kleim" gevra, is die antwoorde opvallend verskillend. Sodra die innerlike logika van modernistiese vraagstelling tot die uiterste gevoer word, word postmodernistiese vraagstelling bewerkstellig, en andersom. Soos wat McHale (1987a:11) dit stel:

Intractable epistemological uncertainty becomes at a certain point ontological plurality or instability: push epistemological questions far enough and they 'tip over' into ontological questions. By the same token, push ontological questions far enough and they tip over into epistemological questions - the sequence is not linear and unidirectional, but bidirectional and reversible.

Die vrae wat McHale (1987a:9) as modernisties lys, word nou ten opsigte van Weideman se teks gevra: Hoe kan ek hierdie wêreld interpreteer waarvan ek deel vorm? (Interpretasie vind plaas deur middel van tekste en die onbewuste, nie noodwendig deur proefneming nie. Die spreker is nie seker van die waarde van sy eie tydgebonde waarnemings van die realiteit nie en is aangewese op die lees van boeke oor byvoorbeeld die geskiedenis. Erkenning word ook gegee aan die werkinge van die onbewuste en die droom.) Wat is ek in dié wêreld? (In Weideman se gedig is die ek-spreker nie 'n Cartesiaanse selfversekerde wese en die oorsprong van die handeling nie, maar iemand met 'n historiese bewussyn en 'n relativerende ingesteldheid.) Wat is daar om te weet? (Daar is 'n sterk drang om die eie werklikheid te leer ken teen die agtergrond van die geskiedenis.) Wie weet dit? (Dit is nie uit die teks duidelik dat die subjek hoegenaamd *weet* of kennis dra nie.) Hoe weet hy dit, en met watter mate van sekerheid? (Die ek-spreker het nie al die kennis in pag nie, maar kan net daarvan lees.) Hoe word kennis oorgedra van een persoon na 'n ander, en met



watter graad van betroubaarheid? (Kennisoordrag geskied deur tekste, maar die 'betroubaarheid' van hierdie tekste het nie noodwendig 'n effek op die optrede van die ek-spreker as verteenwoordiger van die "ons" in strofe 2 nie. Die geskiedenis word nie noodwendig eerbiedig nie, maar ook gesaboteer.) Hoedanig verander die kennisobjek soos wat dit van een mens na 'n ander oorgedra word ("from knower to knower")? (Die kennisobjek is nie stabiel nie - die enigste sekerheid is die onsekerheid.) Wat is die perke van dit wat geken kan word ("the knowable")? (Die grense van die kenbare is geleë in die onsekerheid, in die onvastheid van teks en taal.)

Om saam te vat: Waar die ek-spreker in "Die beiteljtjie" met 'n stille selfvertroue interpreterend en singewend optree, kom die ek-spreker in "Kieselguhr-klein" minder selfversekerd en selfoortuig voor. Hy is nie seker *of* en *wanneer* daar soms van die kieselguhr agterbly nie. Dit blyk uit die vraagstellingstegniek - 'n retoriese vraag wat hy self beantwoord: "Of bly daar soms van die kieselguhr agter [...]? // Miskien - ". Hierdie vraag is 'n voorbeeld van die syns- of wesensvrae wat McHale (1987a:10) beskou as kenmerkend van die postmodernisme. Van die 'postmodernistiese' vrae wat hy lys, is as volg: Watter wêreld is dit hierdie? (Dit is beslis nie 'n stabiele wêreld van vaste sekerhede nie, maar 'n wêreld wat blootstaan aan verandering en ingryping.) Wat is daar te doen binne dié wêreld? (Naas die myn van die kieselguhr kan "die droom se eie dinamiet" moontlik vervaardig word.) Welke van my selwe moet dit doen? (Die een Self haal kieselguhr uit, terwyl die ander "al singende stukke geskiedenis / uit gister se groeityd" los wil skiet; die een Self *myn*, terwyl die ander *ondermyn*.) Ander tipiese postmodernistiese vrae het volgens McHale (1987a:10) betrekking óf op die ontologie van die literêre teks self, óf op die ontologie van die wêreld wat dit projekteer, soos: Wat is 'n wêreld? (Die lokale wêreld van hierdie ek-spreker is die verafgeleë myngebied by Rooilepel. Maar daar is ook ander soorte wêrelde aanwesig in die teks.) Watter soorte wêrelde is daar? Waaruit bestaan hulle? (Daar is die empiriese, lokale werklikheid wat in die hede ontginbaar is deur die uithaal van die kieselguhr; daar is die historiese werklikheid van "[t]roppe jare terug, in die stil oertyd" toe die landskap daar anders uitgesien het; daar is die tekstuele werklikheid van die boek wat feitelik toegang verleen tot die historiese geologiese gebeure, dit wil sê "[d]ie swaarkry van die jare wat ons maar van lees"; daar is die werklikheid van die droom en die onbewuste; daar is die werklikheid van die gedig, ook binne die oeuvre van Weideman; en daar is die sosio-politieke werklikheid 'buite' die teks.) Hoe verskil hulle van mekaar? (Sommige van hierdie wêrelde is feitelik van aard, ander fiksioneel, in ander vervloei feit en fiksie.) Wat gebeur wanneer hierdie wêrelde in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word? (Grensoorskryding kan plofbare situasies afgee, byvoorbeeld wanneer tekstualisering tot dekonstruering lei.) Wat is die bestaanswyse van 'n teks en wat is die aard van die wêreld wat daardie teks projekteer? (Tekste kan die *gebeure* van die verlede tot *feite* maak, hulle kan dit fiksionaliseer en hulle kan dit ondermyn.) Hoe is 'n geprojekteerde wêreld gestruktureer? (So 'n universum is moeilik representeerbaar omdat dit nie enkelvoudig is nie, maar bestaan uit die



komplekse interaksie tussen verskillende ander wêreldes of dimensies; daar is geen absolute verwysingspunte nie.)

Alhoewel "Die beitelkje" en "Kieselguhr-klein" albei iets suggereer van die modernistiese vertroue in die transenderingspotensiaal van die kunswerk wat veronderstel is om skrywer en leser te vervoer na 'n hoër of ander sfeer, is daar in Weideman se gedig elemente van ontologiese twyfel wat die leser bewus kan maak van die dekonstruksiepotensiaal van dieselfde kunswerk. Die modernistiese implementering van die beeldkorrelaat word hier gebruik én misbruik. Enersyds word die digter voorgestel as 'n myner<sup>42</sup> wat in sy spesifieke domein ("klein") die grondstof ontgin om daarmee iets tot stand te bring tot heil van die mens. Hy is slegs ingestel en gerig op sy eie toekoms en sy eie welvaart; hy stel dit onomwonde en ongeërg: "Maar dié stuk geskiedenis is lankal gewees / en ek het net oë vir die môres uit my myn." Andersyds word die digter terselfdertyd fiksioneel voorgestel as plofstofvervaardiger wat "snags onbewus" sy brouwerk doen en "al singende stukke geskiedenis" *losskiet*. Nie net word die versteuring van die omgewing en die implikasies van die vervaardiging van plofstof aan die orde gestel nie, maar ook word die tradisionele voorstelling van die digter en historikus as delwers na en ontdekkers van betekenis- of waarheidskatte ondergrawe. Ook die leser is al dikwels voorgestel as so 'n delwer; Susan Sontag (1990:6) bestempel selfs die modernistiese interpretasietegniek as so 'n gedelwery:

The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs 'behind' the text, to find a sub-text which is the true one.

Ten opsigte van die gedelf na die verlede skryf Ankersmit (1989:152) weer:

The wild, greedy, and uncontrolled digging into the past, inspired by the desire to discover as past reality and reconstruct it scientifically, is no longer the historian's unquestioned task. We would do better to examine the result of a hundred and fifty years' digging more attentively and ask ourselves more often what all this adds up to. The time has come that we should *think* about the past, rather than *investigate* it.

Wat die myn-gegewe betref, lewer "Kieselguhr-klein" as tydsdokument en as alternatiewe vorm van geskiedskrywing kommentaar op ekologiese, sosiale, en selfs politieke vraagstukke. Die teks is dus nie in sigself geslote nie, maar wys selfs moontlik uit na die historiese konteks van Suid-Afrika se militêre betrokkenheid in die destydse Suidwes-Afrika en in Angola vanaf ongeveer 1966 (Weideman se bundel het in 1969 verskyn), waartydens dinamiet gebruik is vir die opblaas van brûe en vir springladings in bomme. Deur ironisering word vraagtekens geplaas agter die modernistiese vertroue in vooruitgang en tegnologie, die beklemtoning van funksionaliteit ten koste van menslikheid en die sublimasiepotensiaal van die kunswerk. Sodoende is "Kieselguhr-klein" 'n parodiëring van gedigte soos Opperman se "Kontrak" uit sy debuutbundel, *Heilige beeste* (1945).

<sup>42</sup> Hierdie gegewe roep Job 28:9-28 in die herinnering - vergelyk verse 9-12: "Die mens bewerk die harde rots met sy hande, hy keer die dieptes van die berge om, hy grawe gange deur die rots, sy oog sien al die skatte, hy stop waterare toe en bring verborge dinge aan die lig. Maar die wysheid, waar word dié gevind, waar is die woonplek van die insig?"



Waar dit in "Kontrak" om 'n deïstiese Godheid gaan wat die wêreld met gemak skep en dan die "besonderhede en verdriet" aan Sy "arbeiders" oorlaat (Kannemeyer 1983:100), is dit in Weideman se gedig die arbeiders self wat "die wêreld oopgeskiet" en die omgewing aangetas het. Die postmodernistiese elemente in die gedig is nie soseer geleë in die kragtige, ontploffende en selfs dekonstruerende potensiaal van die digterlike droom nie, maar in die losskiet van die geskiedenis en in die ironiese selfdekonstruering in en van die teks.

Waar die doelstelling van die ek-spreker in Louw se gedig nie uitgespel word nie, streef die ek-spreker in "Kieselguhr-klein" daarna om "stukke geskiedenis / uit gister se groeityd los te skiet" - in modernistiese sin om kennis van die wêreld op te doen, in postmodernistiese sin om die geskiedenis (die kultuurgeskiedenis? die geskiedenis van die modernisme?) te saboteer en op te blaas. In hul inleiding tot die antologie *The Postmoderns. The New American Poetry Revised* stel Allen en Butterick (1982:9) die postmodernistiese digters as volg bekend:

If it can be said - as it commonly is - that modernism came to an end with the detonation of the Bomb in 1945, these are the poets who propose a world since then. Whether imagistic or surrealist, mythic or populist in their approach, they all reflect America at a great turning point.

In George H. Weideman se jeugvers "Kieselguhr-klein" is daar myns insiens 'n voorneme merkbaar om die Hegeliaanse teleologiese model die stryd aan te sê en om "stukke geskiedenis / uit gister se groeityd los te skiet". Die gedig suggereer iets van 'n Foucauldiaanse benadering ten opsigte van die verlede. Anders as dié historici wat 'n onvermydelike voortgang in die geskiedenis waarneem, skei Foucault die verlede en hede van mekaar. Deur blootlegging van die vreemdheid van die verlede, relativeer en ondermyn hy dan die legitimititeit van die hede. Foucault se genealogiese analise verskil dus van die tradisionele vorme van historiese analises - Sarup (1993:59) verduidelik:

Whereas traditional or 'total' history inserts events into grand explanatory systems and linear processes, celebrates great moments and individuals and seeks to document a point of origin, genealogical analysis attempts to establish and preserve the singularity of events, turns away from the spectacular in favour of the discredited, the neglected and a whole range of phenomena which have been denied a history.

Die formulering van die moontlikheid dat "stukke geskiedenis / uit gister se groeityd" losgeskiet kan word, kan uiteraard metapoëties gelees word (vgl. "al singende"). Die selfgesentreerdheid, toekomsgerigtheid en selfs vernielsugtigheid van die spreker suggereer myns insiens terselfdertyd ook 'n bepaalde oneerbiedigheid teenoor die geskiedenis, die natuur en die "stil oertyd". Die kieselguhr wat ontgin is (miskien as byproduk van 'n diamantdelwery), word in die vorm van dinamiet aangewend om paradoksaal genoeg nóg van die grondstof te *myn*. Die kieselguhr word dus in 'n *ondermynende* proses teen sigself aangewend.

Samevattend: Met gebruikmaking van McHale(1987a) se teoretisering oor die dominant kan tot die gevolgtrekking gekom word dat "Die beiteljie" 'n epistemologiese ingesteldheid vertoon, terwyl "Kieselguhr-klein" óók ontologiese trekke vertoon, veral as gevolg van die suggesties van ondermyning, selfondermyning en selfdekonstruering daarin. Op grond van die gewelddadigheid



van die voorgenome handeling en met gebruikmaking van die sentrale metafoor van die gedig - 'n metafoor wat dikwels ten opsigte van kultuurveranderinge gebruik word - sou selfs so ver gegaan kan word as om te sê dat Weideman se gedig moontlik een van die eerstes in Afrikaans is wat stukke van die (Suid-)Afrikaanse geskiedenis (ook die literatuurgeskiedenis en die modernistiese poësietradisie?) die lug in wil opblaas. Deur die dubbelkodering, die aanwesigheid van epistemologiese én ontologiese aspekte, die gebruik én misbruik van bepaalde modernistiese tegnieke, en die kombinasie van historiografiese én metapoëtiese elemente kan "Kieselguhr-klein" myns insiens as 'n vroeë historiografiese metagedig beskou word.

In die volgende drie hoofstukke word daar aandag bestee aan verskillende diskoerse oor *postmodernisme en poësie*. Hulle omvat onderskeidelik die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme in Amerika (hoofstuk 4); die traë ontvangs en retroaktiewe toeëiening van die postmodernisme in Nederland en Vlaandere (hoofstuk 5); en 'n uitnodiging tot kritiese dialoog oor *postmodernisme en poësie* in Afrikaans (hoofstuk 6). Weens die omvang van my studie is dit nie moontlik om in hierdie hoofstukke die historiese ontwikkeling van die postmodernisme en die diskoers daaroor in besonderhede te karteer nie, maar slegs om sekere bakens, kruispaaie en knooppunte vanuit panoramiese perspektief aan te dui, ter kontekstualisering van my ondersoek na *Die heengaanrefrein* en enkele ander gedigte wat ek met behulp van Hutcheon (1988 en 1989) se model benader. Die verkenning van die fenomeen van die postmodernisme staan dus in die teken van voorlopigheid en onvoltooidheid.



## Hoofstuk 4

# Die ontstaan en ontwikkeling van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in Amerika

Flocks roost before dark  
Coveys nestle and settle  
Meditation of a world's vast Memory  
Predominance pitched across history  
Collision or collusion with history

Susan Howe

### 4.1 Die 'oorsprong' van 'n problematiese term

Ten einde die moontlikheid te ondersoek om die Afrikaanse poësie binne die groter (inter- of multinasionale) konteks van die postmodernisme te situeer, is dit allereers nodig om die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* na te gaan, spesifiek soos wat dit 'oorspronklik' in Amerika beslag gekry het<sup>1</sup>. In hierdie hoofstuk word aandag bestee aan enkele momente en figure in hierdie geskiedenis: eerstens ter aanduiding van verskillende, uiteenlopende (en soms selfs botsende) opvattinge oor die konsep *postmodernistiese poësie* en tweedens ter voorbereiding van 'n ondersoek na 'n spesifieke vorm van postmodernistiese poësie, naamlik dit wat ek na aanleiding van Hutcheon (1988 en 1989) *historiografiese metapoësie* wil noem. Wanneer daar in hierdie hoofstuk op *postmodernisme en poësie* gekonsentreer word, moet die ruimer begripsgeskiedenis van die postmodernisme steeds in gedagte gehou word. In hoofstuk 1.4.1 bied ek 'n bondige opsomming van hierdie ideëgeskiedenis aan, en in hoofstukafdeling 4.4.3 hieronder vestig ek die aandag kortliks op die konteks van die sogenaamde postmoderne kondisie of episteme, dit wil sê die *postmoderniteit*. Verder volstaan ek deur te verwys na Bertens se studie *The Idea of the Postmodern. A History* (1995)<sup>2</sup>.

Die term *postmodern* is nie 'n onlangse skepping nie, maar is reeds in die sewentigerjare van die negentiende eeu gebruik<sup>3</sup>. In 1926 het die woord *postmodernisme* die eerste keer voorgekom in die titel van 'n boek, naamlik Bernard Iddings Bell se *Postmodernism and Other Essays*. Hierna

<sup>1</sup> Waar die historiese gegewens ooreenstem of nie ooglopend weerspreek word in die geraadpleegde bronne nie, word bronverwysings om stilistiese redes nie telkens verstrek nie. Dit geld in die besonder die bronne waarby Hans Bertens betrokke was en waarvan ek sterk afhanklik was (Bertens 1986, Bertens 1991, Bertens 1995 en Bertens en D'haen 1988). Om ter plaatse telkens drie of meer bronerkenings te verstrek, sal myns insiens hierdie hoofstuk lomp en moeilik leesbaar maak (vergelyk in hierdie verband Olivier 1981:38 se opmerking oor Kannemeyer se werkwyse in sy literatuurgeskiedenis).

<sup>2</sup> In sy doktorsale studie oor *postmodernisme en prosa* bied Van Heerden (1997:11-64) wel 'n bondige maar verhelderende opsomming van die begripsgeskiedenis van die postmodernisme aan, waarin hy swaar leun op Bertens en D'haen (1988).

<sup>3</sup> Omdat Van Heerden (1997:23-24) slegs Bertens en D'haen (1988) benut wanneer hy oor die herkoms van die postmodernisme skryf, en nie byvoorbeeld Bertens (1995) nie (wat hy wel later in sy eerste hoofstuk benut), sê hy dat die term "die eerste keer in 1934" gebruik is (vgl. Bertens en D'haen 1988:12 en Bertens 1995:20 en 35). Roos (1998), weer, skryf sonder bronverwysing: "Die vroegste direkte verwysings na die begrip postmodernisme kom eers ongeveer in 1945 binne argitektoniese verband voor, maar eintlik word die hele fenomeen tog primêr verbind met die besondere toestande wat sedert die laat sestigerjare in die Westerse maatskappy geheers het."



het dit sporadies in literêre en historiese geskifte opgeduik - nie altyd in positiewe sin nie - en kom dit byvoorbeeld in 1934 voor by die Spaanse kritikus Frederico de Oníz in sy *Antología de la poesía e hispanoamericana* (Bertens 1986:12)<sup>4</sup>, in 1942 by die Amerikaanse kritikus Dudley Fitts en in 1947 by die beroemde Britse historikus Arnold Toynbee in sy boek *A Study of History*, wat reeds in 1938 geskryf is<sup>5</sup> en waarin hy na die "post-Modern Age" verwys.

Die enigste vakdissipline waarin daar kontinuïteit voorgekom het in die hantering van die begrip, is die literêre kritiek (Bertens 1995:20). Hoewel daar in die algemene teoretisering oor die post-modernisme in 'n groot mate gebruik gemaak word van die prosa as demonstrasie materiaal en sekere Nederlandse en plaaslike akademici steeds huiwerig is om na *postmodernistiese poësie* te verwys, is dit ironies dat die eerste konsekwente en deurslaggewende gebruik van die woord juis voorgekom het op die gebied van die poësie. Volgens Mazzaro (1980:viii) was die digter-kritikus Randall Jarrell die eerste persoon wat die term gebruik het, naamlik in 1946 in 'n bespreking van Robert Lowell se digbundel *Lord Weary's Castle*; hierdie post- of anti-modernistiese poësie sou nog invloedryk word, het Jarrell voorspel (vgl. Calinescu 1987:267). Jarrell se gebruik van die term *postmodernisme* - heel waarskynlik onafhanklik van Toynbee - het daartoe gelei dat 'n ander digter-kritikus, John Berryman, dit in 1948 met erkenning oorgeneem het. Twee jaar later is die term toegeëien deur Charles Olson, wat dit gereeld ingespan het as kritiese konsep om te verwys na die anti-modernistiese neiging van die kontemporêre poësie en 'n spesifieke anti-rasionalistiese stellingname (Bertens en D'haen 1988:12-22 en Bertens 1995:20-22). Ten spyte van groot verskille tussen hierdie poësie en dié van Lowell, was daar tog heelwat ooreenkomste, byvoorbeeld die fenomenologiese oriëntasie op 'n persoonlike belewingswêreld, soos wat Bertens en D'haen (1988:13) dit stel. Die vae fenomenologiese strekking van Olson se essays is deur latere kritici soos Charles Altieri (1973:610 e.v.) en Jerome Mazzaro (1980:viii) in verband bring met die Heideggeriaanse eksistensialisme en Heidegger se siening van die funksie van kuns. Olson se teoretisering, sowel as die impak van die Franse *nouvelle critique* op die literêre kritiek in die vroeg-sestigerjare, het daartoe gelei dat 'n identifikasie van die postmodernisme met bepaalde standpunte teen die Verligting beslag gekry het en steeds gehandhaaf word.

## 4.2 Die eerste postmodernistiese digters

Omdat Charles Olson so 'n belangrike rol gespeel het in die verbreiding van die term *postmoder-*

<sup>4</sup> Aan die Spaans-Amerikaanse postmodernisme word nie in hierdie proefskrif aandag gegee nie (sien verder Ortega 1988:193-208).

<sup>5</sup> Calinescu (1987:267) vestig die aandag daarop dat hoewel Toynbee 'n groot invloed uitgeoefen het op die Westerse intellektuele lewe van ná die oorlog, sy nosie van 'n postmoderne tydperk - "post-Modern" in die sin van die laaste in die geskiedenis van die Weste - nie oorgeneem is deur geskiedfilosowe of ander navorsers in die historiese en sosiale dissiplines nie. Sy invloed was beperk tot digters, kunstenaars en literêre kritici, wat egter nie altyd rekening daarmee gehou het dat Toynbee die aanvang van die postmodernisme teruggevoer het tot die middel-sewentigerjare van die negentiende eeu nie. Calinescu (1987:133-136) bespreek Toynbee se nosie van die *post-Modern* in meer besonderhede as die ander bronne wat in hierdie hoofstuk benut word. Vir Toynbee word die "post-Modern Age" gekenmerk deur die opkoms van 'n industriële stedelike werkersklas, en meer in die algemeen die hoogty van 'n massasamelewing met 'n korresponderende stelsel van massa-opvoeding en massakultuur (Calinescu 1987:135). Vergelyk ook Jencks (1987:8), wat verwys na Toynbee se sienings oor pluralisme en die wêreldkultuur, asook sy skeptisisme oor die *global village*.



*nistiese poësie*, word daar vervolgens aandag bestee aan sy bydrae en aan sy rol by die Black Mountain College. Daarna word gekyk na drie ander digtersgroepe wat in die vyftigerjare tot stand gekom het: die San Francisco Renaissance-, die Beat- en die New York-digters.

#### 4.2.1 Charles Olson en die Black Mountain-digters

Charles Olson (1910-1970) was tussen 1951 en 1956 die rektor van die Black Mountain College, wat in 1933 naby Asheville in North Carolina gestig is met die doel om die kreatiewe element in die onderwys te bevorder. Hierdie radikaal-eksperimentele kollege, die belangrikste 'alternatiewe' kollege van daardie tydperk, was 'n toevlugsoord vir innoverende kunstenaars uit verskillende kunsrigtings<sup>6</sup>, maar in die besonder was dit 'n onderdak vir digters; in die woorde van Cuddon (1985:84) "a centre for 'poetics' and also for a 'school' of poets". Die doelstellings van die Black Mountain-poëtika was anti-akademies, anti-intellektueel, anti-tradisioneel en pro-spontaneïteit. Olson het van meet af aan meegedoen aan anti-modernistiese kultuuraksies: as digter, dosent, essayis en as *performer*. Een van die eerste postmodernistiese manifestasies was die opspraakwekkende *performance* wat in die somer van 1952 onder leiding van die musikus John Cage by die kollege plaasgevind het: Cage, Olson, die skilder Robert Rauschenberg en die danser Merce Cunningham het deelgeneem aan 'n eksperimentele gebeurtenis waarby improvisasie en toeval (en die gooi van I Ching-munte!) 'n belangrike rol gespeel het. Hoewel Olson die term *postmodernisme* sterk gepropageer het, het hy dit nooit in sy essays, lesings en briewe gepresiseer nie. Sy konsekwente gebruik daarvan het betrekking op die anti-modernistiese kuns van die Black Mountain-digters, wat hulleself wou distansieer van die intellektualistiese, formalistiese poësie van die hoog-modernisme (soos dié van Eliot), wat slegs 'n deel van die werklikheid in aanmerking geneem het en skepties - selfs negativisties - van aard was.

Olson se belangrikste werk is 'n selfrefleksiewe epos in ses dele, *The Maximus Poems* (1953-1975). Net soos Pound en Williams hanteer hy montage- en collagetegnieke, en inkorporeer hy poësie- en prosafragmente, uittreksels uit dokumente en inventarislyste in sy werk. Die nuwe benadering tot die skryf van poësie het Olson reeds in 1950 uiteengesit in sy invloedryke manifest "Projective Verse"<sup>7</sup>: "Hierin verdedigde Olson die poëzie als proses eerder dan als resultaat, als spontane aktiviteit eerder dan als neerslag van intellektueel overleg", skryf D'haen (1980:66).

<sup>6</sup>

Naas Olson was die digters Robert Duncan en Robert Creeley ook verbonde aan die personeel van die kollege; na hulle drie word verwys as die triumviraat (Perloff 1996b:3). 'n Merkwaardige groep figure het aan die Black Mountain College gedoseer of gestudeer (vgl. Schippers 1980:366 en Hoover 1994:xxxii). Deurdadig hierdie mense almal op een of ander wyse blootgestel is aan Olson se denkwys, het hy 'n belangrike bydrae gelewer om die konsep *postmodernisme* na ander vakdisiplines oor te dra. Onder diegene wat verbonde was aan die kollege, tel John Dewey, die belangrikste onderwyshervormer van daardie tyd; beeldende kunstenaars soos De Kooning, Kline, Albers en Rauschenberg; die komponis John Cage; die danser en choreograaf Merce Cunningham; die argitek Buckminster Fuller; en digters soos Edward Dorn, Joel Oppenheimer, Hilda Morley en Jonathan Williams. Die oorspronklike tydskrif van die skool, *Origin*, word in 1954 opgevolg deur Robert Creeley se *Black Mountain Review*, waarin naas die werk van die bogenoemde persone, bydraes verskyn van die navolgers van die eksperimentele rigting van Pound en Williams. Voorts publiseer verwante figure soos Paul Blackburn en Denise Levertov (een van die vier vrouedigters wat in Allen se *The New American Poetry 1945-1960* verteenwoordig is) in die tydskrif, asook avant-gardistiese skrywers van die Beat Generation soos Allen Ginsberg en Jack Kerouac.

<sup>7</sup>

Hierdie essay het oorspronklik in *Poetry New York* verskyn en het tien jaar later 'n groter leespubliek bereik toe dit opgeneem is in Donald Allen se bekende antologie *The New American Poetry 1945-1960* (Olson 1960:386-397). Dit verskyn ook in Paul Hoover se *Postmodern American Poetry* van 1994 (Olson 1994:613-621).



Twee aspekte wat ek uit Olson se essay wil uitlig, is sy konsep *field composition* en sy siening van die ego of die subjek.

**Eerstens:** Die tegniek van *composition by field* of *field composition* is kenmerkend van die oop gedig of *projective verse*, in teenstelling met die nie-projektiewe ouer verssoort wat gekenmerk is deur die sogenaamde oorgeërfde reël, strofe en vaste vorm. Die projektiewe vers kan driedig omskryf word in terme van kinetika, beginsel en proses. Eerstens berus die grondslag vir die struktuur van 'n oop gedig op die sogenaamde kinetika daarvan. 'n Gedig is soos energie wat deur die digter oorgedra word vanaf een of ander bron na die leser toe; "the poem itself must, at all points, be a high energy-construct and, at all points, an energy-discharge", skryf Olson (1960:387). Tweedens is die beginsel of wet waarvolgens 'n projektiewe vers ontstaan, van belang. Met verwysing na Robert Creeley spesifiseer Olson (1960:387)<sup>8</sup> hierdie beginsel as volg: "FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT." Derdens is die proses self belangrik: "ONE PERCEPTION MUST IMMEDIATELY AND DIRECTLY LEAD TO A FURTHER PERCEPTION." (Olson 1960:387-388).

Olson se manifes beklemtoon dus 'n verhoogde bewustheid van die skryfmoment en van die vlugtige beweging van een persepsie na 'n ander. Soos in die geval van Williams se latere poësie is die poëtiese eenheid nie geleë in die tradisionele versvoet nie, maar word dit bepaal deur die asemhaling en liggaamlike funksies van die digter self (Olson 1960:388; sien ook D'haen 1980:66 en Hoover 1994:xxxii). Die ritme van die digter se gevoelens, gedagtes en emosies, en die fisieke reaksies hierop, bepaal die lengte en die rangskikking van die versreëls en die vorm van die gedig op die blad. Wat die digterlike kunspraktyk betref, het Olson die belangrikheid van asemhalings-oefeninge onderstreep: "the dynamism that may derive from using breathing exercises" (Cuddon 1985:84). Uiteraard hou die beklemtoning van die asemhaling ook verband met die praktyk van voorlees, iets waarop die Black Mountain-digters 'n hoë premie geplaas het (Perloff 1990:255).

Teenoor die natuurlikheid van die fisiese prosesse wat in die gedig gestalte moet kry, lei die publikasieprosesse tot verwydering: die manuskrip en die druk van die gedig veroorsaak 'n afstand tussen die oorsprong (die stem van die digter) en die bestemming van die vers. Tog hou die masjien ook voordeel vir die mens in. Die tikmasjien word nie as bedreiging beskou nie omdat dit die digter in staat stel om menslike ritmes te registreer<sup>9</sup> - vergelyk Olson (1960:393):

The irony is, from the machine has come one gain not yet sufficiently observed or used, but which leads directly on toward projective verse and its consequences. It is the advantage of

<sup>8</sup> In 'n voetnoot skryf Moramarco (1986:129): "The caps are Olson's way of drumming something into his readers' heads."

<sup>9</sup> Heelwat van die tekste uit die vyftiger- en sestigerjare openbaar 'n belangstelling in die tikmasjien en ander skryfouerusting soos selfs potlood en papier; die fisiese medium van die skryfhandeling word ook getematiseer. Davidson (1987:320) verwys selfs na die "open-ended notebook poem", herinnerend aan Breytenbach se *Eklips* (1983). Ook in die rekenaarera is daar 'n besinning oor die skryfmiddele van die digter. Voorbeelde uit die Afrikaanse letterkunde is: George Weideman se "Ek het vir my 'n komper bestel" uit *Hoera hoera die ysman 1970-1976* (1977:49), Pirow Bekker se "Projek: Vergewe hom, rekenaars, want hy weet nie" uit *Definisies deur die bloed* (1978) en Ronel de Goede se "Logogrief/Logogrief" uit *Skoop. 'n Woordverwerkingspeletjie vir die beginner* (1993). In hoofstuk 10.4 word aandag bestee aan 'n fragment uit afdeling III van *Die heengaanrefrein* van Stockenström waarin 'n ongeïdentifiseerde waarnemer beelde op 'n (rekenaar-)skerm monitor.



the typewriter that, due to its rigidity and its space precisions, it can, for a poet, indicate exactly the breath, the pauses, the suspensions even of syllables, the juxtapositions even of parts of phrases, which he intends. For the first time the poet has the stave and the bar a musician has had.

Die tweede aspek wat in Olson se teoretisering van belang is en wat ook in sy manifes "Projective Verse" neerslag vind, is sy anti-humanistiese siening van die ego. In sy propagering van die konsep *postmodernisme* betoog Olson dat die Westerse kultuur afgesluit is van ware ervaring en van die outentisiteit van die lewe as gevolg van 'n gerigtheid op die rasionalisme (dit wil sê op die oorspronklik Griekse begrip *rasionalisme*) en die daarmee gepaardgaande obsessiewe en onverbiddelike intellektualisasie van alle menslike ervaring (Bertens 1995:21). Ten einde die moontlikheid van 'n oorspronklike ervaring te herwin, soek hy na 'n alternatief tot die hele Griekse sisteem. Die voorwaarde vir die vind van so 'n pre-rasionele, utopiese ruimte is die radikale aflê van die beheerende sisteem van die humanisme wat die mens vasgekleister hou aan rasionaliteit. In sy essay "Projective Verse" stel Olson (1960:395) 'n anti-humanistiese wêreldbeskouing voor waarvan die doel sou wees om ontslae te raak van die liriese tussenkoms van die individu as ego, van die 'subjek' en sy siel. Hy wou dus wegdoen met die veronderstelling dat die Westerse mens sigself plaas tussen wat hy as skepsel van die natuur is en daardie ander skeppinge van die natuur wat objekte genoem word - vergelyk Olson (1960:395):

Objectism is the getting rid of the lyrical interference of the individual as ego, of the 'subject' and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects. For a man is himself an object, whatever he may take to be his advantages, the more likely to recognize himself as such the greater his advantages, particularly at that moment that he achieves an humilitas sufficient to make him of use.

Ten einde bevryding te bewerkstellig van die dwangbuis van die rasionalistiese liberale humanisme, propageer Olson 'n skynbaar Heideggeriaanse poëtiese praktyk wat afstand doen van die Westerse rasonale tradisie en die kompulsiewe en arrogante behoefte daarvan om die werklikheid altyd ondergeskik te maak, stel Bertens (1995:21) dit. So 'n praktyk, waarin taal nie funksioneer as die uitdrukking van 'n essensialistiese, transendentale subjek nie, maar 'n primordiale ervaring van die wêreld veroorloof, moet paradoksaal genoeg 'n meer outentieke humanisme herwin uit die subjektivistiese humanistiese tradisie; "[i]t must restore to experience the immanentist, authentic, sacramental character that it once possessed", sê Bertens (1995:21). In werklik poëtiese taal spreek die werklikheid vir sigself deurdat die digter slegs as bemiddelaar optree; dit representeer sigself. In welke mate Olson se teoretisering aansluit by Derrida se interpretasie van Heidegger, is oop vir bespreking (Bertens 1995:21).

In die sewentigerjare is Olson heropgeneem in 'n Heideggeriaanse raamwerk deur 'n groep kritici wat 'n duidelik Heideggeriaanse postmodernisme ontwikkel het in *boundary 2. a journal of postmodern literature and culture*, waarvan die eerste uitgawe in 1972 onder redaksie van William



V. Spanos verskyn het<sup>10</sup>. Uit die orale poësie van Olson, Robert Creeley, David Antin en Jerome Rothenberg het 'n nuwe Amerikaanse postmodernisme te voorskyn gekom wat die einde van die logosentriese metafisika behels het, sowel as die hergeboorte van die gesproke woord volgens die denke van Heidegger (vgl. Bertens 1986:23 en Bertens 1995:22). Hierdie eksistensialistiese variant van die postmodernisme was 'n belangrike invloed op die gebied van die Amerikaanse kritiek, totdat die impak van die poststrukturealisme (gekombineer met 'n opgedateerde Marxisme) dit na die kantlyn sou skuif (vgl. hoofstukafdeling 4.3.5 hieronder).

Charles Olson se rol in die geskiedenis van die postmodernisme kan nouliks onderskat word. Hy sit die Pound-Williams-tradisie voort, 'n lyn wat vir Perloff (1990:252) die kern van die Amerikaanse postmodernistiese poësie uitmaak. Hy oefen 'n groot invloed uit op sy kollegas in sowel die letterkunde as ander vakgebiede, en inspireer figure soos Gilbert Sorrentino en David Antin om sy 'oopveld'-poëtika te transformeer tot ingewikkelde *performance*-strategieë, intermedia-werk en nuwe narratiewe genres. In Olson se postmodernisme-opvatting speel aspekte soos intertekstualiteit (ook wat betref historiese intertekste), selfrefleksiwiteit, eklektisisme en die vryeversvorm belangrike rolle - aspekte wat van belang is wanneer daar in dié studie 'n poging aangewend word om die konsep *historiografiese metapoësie* te omskryf (vgl. Hutcheon 1988:105 e.v. en 1988:124 e.v.). Sy afwys van die humanistiese nosie van die subjek is ook een van die kwessies wat herhaaldelik voorkom in die historiografiese metafiksie wat Hutcheon (1988:158 e.v.) bestudeer het. Tog het Olson se alternatiewe poësie 'n verlange openbaar na 'n outentieke humanisme en het dit nie 'n duidelike politieke agenda gehad nie.

#### 4.2.2 Die San Francisco Renaissance-digters, die Beat-digters en die New York-digters

Naas die Black Mountain-inisiatief sou sekere 'boheemse' (alternatiewe) digters en romanskrywers van North Beach (San Francisco), Greenwich Village (New York) en Venice West (Kalifornië) in die vyftigerjare sterk standpunt inneem teen bestaande konvensies en norme, teen alles wat *square* was in die Amerikaanse samelewing.

**Die San Francisco Renaissance** het in 1955 aangebreek, blykbaar tydens 'n voorleesgeleentheid by Six Gallery waartydens die Beat-digters Jack Kerouac en Allen Ginsberg opgetree het (Hoover 1994:xxviii). Een van die vroeë leiersfigure was Robert Duncan, lid van die Black Mountain-groep (Allen 1960:xii); ander verteenwoordigers was Lawrence Ferlinghetti (wat die orale tradisie laat herleef het met voorlesings en jazz-musiek), Jack Spicer (wat skrywers opgeroep het om vermaakkunstenaars te word), Madeline Gleason en Helen Adam (twee van die vier vrouedigters in Donald Allen se *The New American Poetry 1945-1960* van 1960).

<sup>10</sup>

Die tydskrif *boundary 2* is blykbaar nie in plaaslike biblioteke beskikbaar nie. 'n Artikel van Charles Altieri wat in hierdie tydskrif verskyn het, is via die British Library verkry (Altieri 1973).



Die digters van die San Francisco Renaissance is ook met die **Beat-digters** geassosieer. Jack Kerouac was blykbaar die eerste skrywer onder die lede van dié groep wat die naam *beat* gebruik het - 'n woord met vele suggesties: dié van uitputting, maar ook van geluksaligheid; verder hou dit verband met die jazz-improvisasies wat sovele skrywers geïnspireer het. Onder die Beat-digters tel Allen Ginsberg, sy jong vriend, Peter Orlovsky, en verder Gregory Corso, Jack Kerouac en Gary Snyder. Hierdie skrywers het 'n belangrike invloed uitgeoefen op hul tydgenote en op verskillende geslagte skrywers ná hulle (sien byvoorbeeld Cuddon 1985:76 en Hoenselaars 1980: 281-282). Moramarco (1986: 131) skryf dat daar selfs al beweer is dat die begin van die postmodernisme aangegee kan word as die jaar 1956, toe Ginsberg sy digbundel *Howl and Other Poems* gepubliseer het; of die jaar 1957, toe Kerouac sy roman *On the Road* op 'n rol teledruk-kerpapier geskryf en later uitgegee het (Hoover 1994:xxix)<sup>11</sup>. Dié twee werke het die literêre *establishment* geskud omdat hulle die modernistiese fundamente van die letterkunde ondergrawe het. Wat Ginsberg en Kerouac voorgestel het, was selfekspresie en selfrealisasie<sup>12</sup>. Van albei hierdie skrywers is literêre manifeste opgeneem in Donald Allen se invloedryke versamelbundel *The New American Poetry 1945-1960* (1960) (Ginsberg 1960:414-418 en Kerouac 1960:414)<sup>13</sup>. In dié geskifte beklemtoon hulle die spontaneïteit en snelheid waarmee die skryfproses moes plaasvind<sup>14</sup>. Kerouac (1960:414) skryf byvoorbeeld: "The rhythm of how you decide to 'rush' yr [*sic* - PHF] statement determines the rhythm of the poem, whether it is a poem in verse-separated lines, or an endless one-line poem called prose ... (with its paragraphs)." Uitsprake soos dié laat dit duidelik blyk dat die Beat-skrywers nie die streng genre-grense tussen poësie en prosa wou handhaaf nie. In hierdie opsig kan 'n verband gelê word met die toenemende postmodernistiese problematisering van begrensing (vergelyk hoofstuk 8 van my proefskrif).

Die Beat Poets het hulle verset teen die skryfwyses van Pound en Eliot en teruggegryp na die poësie van Blake, Whitman en Williams. Hulle het ekstatische orale gedigte geskryf. Dit was vir die publiek bedoel; het 'n regstreeksheid en onmiddellikheid besit; en het jag gemaak op effekte soos inkantasie. Een van die vaderfigure van die Beat-skrywers was William Burroughs, by wie daar 'n oneerbiedigheid teenoor taal was en 'n ongeduld met die pretensies van literêre kunstenaars. By hom het dit gelei tot 'n versnipperingstegniek, waarby prosa en poësie geskep is uit reeds bestaande dokumente wat in collage-vorm aangebied is as 'n nuwe literêre artefak (vergelyk sy 'romans' *Nova Express* van 1965 en *The Soft Machine* van 1966). Burroughs se metode het die aandag gevestig op die skrywer as 'n manipuleerder van woorde, op die literêre artefak as 'n

<sup>11</sup> Laasgenoemde teks was vir die Beat-skrywers 'n model van spontane komposisie, dit was die 'Bybel' van die hele Beat-generasie (Van Gorp 1991:40).

<sup>12</sup> Thomas Wolfe, William Carlos Williams en Theodore Roethke het ook vroeër dieselfde doel nagestreef, hul werk was grotendeels buite die modernistiese estetik van T.S. Eliot, Ezra Pound, James Joyce, Wallace Stevens en ander, skryf Moramarco (1986:130).

<sup>13</sup> Van heelwat van die 'prominente' digters na wie in hierdie hoofstuk verwys word, is manifeste of opstelle opgeneem in die antologieë wat in 4.7 hieronder aan bod kom. (Soms is een en dieselfde manifest in meer as een van die bundels afgedruk, soos in die geval van Ginsberg 1960 en 1994.) In my bronnelys verskyn slegs die titels van daardie manifeste waarna in die proefskrif verwys word.

<sup>14</sup> Om hierdie rede was die vroeë postmodernistiese digters entoësiasties oor die moontlikhede van die tikmasjien (vgl. Davidson 1987:320).



assemblage en op die komposisionele proses self.

Vanuit die oorspronklik Beat-skrywersgroep het daar spoedig so 'n sterk invloed op die breër gemeenskap uitgegaan, dat daar gepraat kan word van die Beat Generation as maatskaplike verskynsel of as kultus. Die Beats het gerebelleer teen die materialisme, intellektualisme, politiek en militarisme van die moderne samelewing en teen die morele en kulturele waardes van hul tyd. Hulle het uitdrukking aan hul lewensgevoel gegee deur hul verslete kleredrag en hul taal, wat invloed vertoon het van die taalgebruik van jazz-musici. Later is daar honend na hulle verwys as *beatniks*<sup>15</sup>. Die ideaal wat die Beats wou verwesenlik, was 'n persoonlike bevryding van konvensies en geestelike verruiming. Dit het hulle gehoop om te bereik deur middel van drank, dwelms, jazz-musiek, seks en Oosterse godsdienstsvorme soos die Zen-Boeddhisme<sup>16</sup>. Teen die sestigerjare het die ideale van die Beat-kunstenaars tot blote modeverskynsel gedegenerereer en het hul invloed begin oorgaan op die Hippie-beweging. Deur toedoen van die Beat-skrywers is die letterkunde gedemokratiseer en is die aandag gevestig op die onortodokse poësie van byvoorbeeld die Black Mountain Poets wat voorheen deur kritici verwaarloos is. Die florerende praktyk van *performance poetry* in die huidige tyd prikkel steeds in Amerika 'n belangstelling in die Beat-digters, wat wou hê dat die poësie moes teruggaan na die strate toe (Hoover 1994:xxx en Moramarco 1986:131).

Die laaste van die vroeë postmodernistiese groepe waarby ek wil vertoef, is die **New York School**, bestaande uit skrywers wat aan Harvard gestudeer het en hulle later in Manhattan gevestig het, soos John Ashbery, Frank O'Hara en Kenneth Koch<sup>17</sup>. Van hierdie groep digters sê Hoover (1994:xxx): "they [...] set upon the most self-consciously nonprogrammatic program of the period". Die term *New York School* is in der waarheid die benaming van 'n losse groepering skrywers wat sterk beïnvloed is deur die Franse eksperimentele skryfkuns, maar wat uiteenlopende tegnieke en teorieë aangehang het. Frank O'Hara, byvoorbeeld, verkondig die teorie van personisme; sy 1959-manifes oor hierdie onderwerp is 'n parodie van Olson se manifes oor projektiewe poësie. Personistiese poësie praat met 'n onmiddellikheid en regstreeksheid oor die alledaagse ervaring, in gewone, alledaagse taal. Sy stelling "You just go on your nerve" (O'Hara 1994:633) herinner aan die spontaneïteit en anti-formalisme van die Beat-digters. Dat personisme vir hom nie verband hou met persoonlike of intieme sake nie, suggereer 'n erkenning van die status van die gedig as kunswerk, eerder as blote uitdrukkingsmiddel.

Die digters van die New York-skool beskou die vorm as die primêre inhoud van die kunswerk.

<sup>15</sup> In *Webster's Third New International Dictionary* word by die woord *beatnik* verwys na *nudnik* (ook 'n lemma), 'n vervelige, vermoeiende tipe persoon (die agtervoegsel *nik* beteken in Jiddisj min of meer: iemand wat betrokke is by dit wat deur die voorafgaande woorddeel benoem is).

<sup>16</sup> Onder die skrywers was Gary Snyder die persoon met waarskynlik die mees omvattende kennis van die Boeddhisme; hy het in die laat-vyftigerjare formele Zen-opleiding in Japan ondergaan. (Vergelyk Breyten Breytenbach se opgaan in die Zen-Boeddhisme in die sestigerjare.)

<sup>17</sup> In die vroeg-vyftigerjare ontmoet dié Harvard-graduandi in New York vir James Schuyler, Edward Field en Barbara Guest (laasgenoemde is een van die vier vroueskrywers in Allen se 1960-antologie) en raak hulle betrokke by die Living Theatre en die Artists' Theatre.



"As courtly eccentrics", skryf Hoover (1994:xxx), "they set a tone that is distinct from the earnest bohemianism of the Beats." Hul intellektualistiese werk vertoon 'n voorkeur vir vernuf, die parodie, die pop- en stadskultuur en vir die avant-garde-tradisie van die digter wat sigself tussen die skilders bevind (hulle was aanhangers van die abstrakte ekspressionisme)<sup>18</sup>.

In die vroeë fase van sy ontwikkeling was John Ashbery ook 'n lid van hierdie groep. Ná die verskyning van sy *Self-Portrait in a Convex Mirror* (1975) sou Ashbery 'n leidende rol in die Amerikaanse poësiwêreld speel; hy sou 'n "major poet" word in 'n tydvak wat suspisies was teenoor hierdie etiket (Hoover 1994:xxx). Waarskynlik die belangrikste kenmerke van Ashbery se poësie is dié van onbepaaldheid, diskontinuiteit, fragmentering en *mise en scène* (vgl. Perloff 1990: 267-284). Onbepaaldheid beteken, wat tematiek betref, die voorwaardelikheid van waarheid en, wat komposisie betref, 'n beweging weg van finaliteit en sluiting; die teks verkeer in 'n toestand van onrus of besluiteloosheid (Hoover 1994:xxx). Plotselinge toonveranderinge kom voor, sowel as selfweersprekende stellings. Ashbery verwys op 'n onregstreekse wyse na sake juis deur hulle te vermy (Hoover 1994:xxx).

Die vier digtersgroepe wat in hierdie hoofstukafdeling aan bod gekom het, sou mettertyd almal onder die noemer van die postmodernisme tuiskom.

### 4.3 Die eerste waagmoedige teoretici

Reeds teen die laat-vyftigerjare het die eerste teoretici hul stellingnames oor die postmodernistiese letterkunde en ander kunsmanifestasies begin formuleer. Ek bestee vervolgens aandag aan vyf van hierdie figure. Die eerste kritikus, Irving Howe, het 'n standpunt gehuldig wat beskou kan word as die begin van die kritiek teen die sogenaamde 'alles deug'-houding van die postmodernisme. Vier ander teoretici, naamlik Leslie Fiedler, Susan Sontag, Richard Wasson en William Spanos, het weer die grondslag gelê vir die vier postmodernistiese variante wat Bertens en D'haen (1988:7-8 en Bertens (1991:125) onderskei, naamlik respektiewelik die avant-gardistiese postmodernisme, die estetiese postmodernisme, die poststrukturealistiese postmodernisme en die Heideggeriaanse postmodernisme (dié vier variante is uiteraard histories bepaal - vgl. hoofstuk 2.2 en 3.3).

#### 4.3.1 Irving Howe en die rigtinglose samelewing

Op die gebied van die romankuns het die term *postmodernisme* eers in die jaar 1959 in gebruik gekom - sowat tien jaar nadat die digter Charles Olson die term begin propageer het - en wel in Irving Howe se artikel "Mass society and Post-modern Fiction"<sup>19</sup>. Vir Howe (1959) was die postmodernisme nie net anti-intellektueel nie (soos gemanifesteer in die werk van die *beat*-skrywers

<sup>18</sup> Teen die laat-sestigerjare sou 'n tweede generasie digters van die New York-skool hulle laat geld: Ted Berrigan, Ron Padgett, Anne Waldman, Tom Clark, Bernadette Mayer en Maureen Owen. Hierdie skrywers het 'n meer boheemse toon toegevoeg tot die ouer generasie se klem op alledaagsheid en vernuf. Voorlesings, *performances* en meervoudige skryfwerk kenmerk die aktiwiteite van dié groep.

<sup>19</sup> Na die invloedryke teoretikus Harry Levin, wat in 1960 die term *postmodernisme* begin gebruik het, word in hoofstuk 3.2 verwys.



soos byvoorbeeld Kerouac en Ginsberg), maar veral stuurloos, sonder 'n aanvaarde maatskaplike raamwerk en sonder vaste norme (byvoorbeeld in die prosa van Malamud, Mailer, Salinger en Bellow). Hoewel die skrywers wat Howe onder die postmodernisme laat ressorteer, nie vandag deur alle navorsers as postmodernisties beskou sal word nie, is sy artikel steeds belangrik omdat dit die aandag vestig op die bevraagtekening en aftakeling van sowel sosiale as literêre konvensies en omdat dit die postmodernisme binne die maatskaplike konteks van die na-oorlogse verbruikersmaatskappy plaas - vergelyk Howe (1959:426):

By the mass society we mean a relatively comfortable, half welfare and half garrison society in which the population grows passive, indifferent and atomized; in which traditional loyalties, ties and associations become lax or dissolve entirely; in which coherent publics based on definite interests and opinions gradually fall apart; and in which man becomes a consumer, himself mass-produced like the products, diversions and values that he absorbs.

Howe (1959:428) omskryf verder die Amerikaanse samelewing van die vyftigerjare van die vorige eeu as "increasingly shapeless[...] increasingly fluid". Hierdie "mass society" word gekenmerk deur 'n vervaging van die onderskeibare kenmerke van verskillende klasse; 'n ineenstorting van die tradisionele sentra van outoriteit; 'n verwaarlosing van tradisionele seremonies; 'n houding van onbetrokkenheid en passiwiteit; 'n sistematiese 'fabrisering' van die openbare mening; 'n verlies aan sterk oortuiging weens die uitstryk van verskille; die verdwyning van kousaliteit; 'n gebrek aan eerstehandse ervaring; en 'n sosiale afhanklikheid en magteloosheid (Howe 1959:427-428). Hierdie veranderinge - wat ook in die letterkunde weerspieël word - keur Howe nie goed nie (vgl. Bertens en D'haen 1988:14). Tereg wys Bertens (1995:23) daarop dat waar Howe vas-klou aan die tradisionele representasie en die eise van die Verligtingsprojek, Olson daarna streef om aan albei kwessies te ontstyg. Howe se teoretisering is 'n begin van die kritiek op die modernisme deur 'linkse' teoretici soos Habermas, Jameson en Baudrillard. Hoewel daar van meet af aan pogings was om die postmodernisme van 'n konstruktiewe sosio-politieke program te voorsien (vergelyk die ideale van Wason en Spanos), sou daar eers in die tagtigerjare 'n sistematiese nadenke oor etiese en politieke verantwoordelikhede op dreef kom.

#### **4.3.2 Leslie Fiedler en die oorbrugging van die gaping tussen elitistiese en massakultuur**

Teenoor Irving Howe se problematisering van en kritiek op die postmodernisme, propageer die literêre kritikus Leslie Fiedler in die middel van die sestigerjare 'n postmodernisme wat sal afreken met die moderniste van die twintigerjare wat hulself in elitistiese ivoortorings toegesluit en sodoende afgesluit het van die werklikheid. Sekere nuwe kunswerke, betoog hy, besit 'n aardsheid en spontaneïteit wat 'n uitdaging rig tot die dodelike erns van skrywers soos Eliot, Proust, Mann, Woolf, Forster en 'n voorloperfiguur soos Henry James; sy voorbeeldmateriaal ontleen hy egter nie soos Howe aan Bellow en Malamud nie, maar aan die produkte van die *pop art* (Fiedler 1975; vgl. Bertens en D'haen 1988:15), aan die werk van Richard Brautigan, Norman O. Brown, Herbert Marcuse, Marshall McLuhan, Northop Frye, Buckminster Fuller, Kurt Vonnegut en John Barth.



Fiedler bepleit die *verwesenliking* en *volvoering* van die postmodernisme: die postmodernisme wat hy in die vooruitsig stel, sou nie artistiek, ernstig en intellektueel wees nie, maar die idee van suiwerheid en die idee van generiese integriteit kompliseer (vgl. Connor 1990:108-109)<sup>20</sup>. Op grond van die werk van die jonger geslag skrywers voorspel Fiedler in sy bekende artikel "Cross the Border - Close that Gap. Postmodernism" van 1967 dat die postmodernistiese roman toenemend gebruik sal maak van die Western, wetenskapsfiksie, pornografie en ander 'sublittêre' genres en dat dit sodoende die gaping tussen die elitistiese en die massakultuur sal kan oorbrug (Fiedler 1975:351 e.v.)<sup>21</sup>. Hierdie pop-postmodernisme sal nuwe mites tot stand laat kom - nie die outoritêre, essensialistiese modernistiese mites nie, maar mites waaraan geen metafisiese waardes toegevoeg kan word nie (vgl. hoofstuk 7.6 van my proefskrif). Ten opsigte van die skrywers van sy tyd skryf Fiedler (1975:364):

They are able, therefore, to recapture a certain rude magic in its authentic context, by seizing on myths not as stored in encyclopedias or preserved in certain beloved ancient works - but as apprehended at their moment of making, which is to say, at a moment when they are not yet labelled 'myths'.

By hierdie skrywers is daar nie 'n nostalgiese terughunker na 'n 'ongekorrupteerde' Wilde Weste anderkant die volgende horison nie, aangesien hulle aanvaar dat niks meer onbesmet is nie en dat al ons horisonne reeds bereik is. Wat Fiedler in die vooruitsig stel, is dat die postmodernistiese skrywers 'n bydrae sal lewer tot 'n magiese tribalisasie in 'n tyd wat oorheers sal word deur die tegnologie (Bertens 1995:31). Fiedler (1975:365) skryf:

It is rather to make a thousand little Wests in the interstices of a machine civilization, and, as it were, on its steel and concrete back; to live the tribal life among and with the support of machines; to shelter new communes under domes constructed according to the technology of Buckminster Fuller; and warm the nakedness of New Primitives with advanced techniques of solar heating.

Bertens (1991:127) is van mening dat Fiedler se postmodernisme-opvatting sterk ooreenkomste toon met die anargistiese, vitalistiese stroming van die historiese avant-garde. Hy mis egter 'n politieke program by Fiedler, wat volgens hom slegs utopiese verwagtinge koester. Dit is egter nie vir my duidelik waarom Bertens (1991:127 en 128) hierdie opinie huldig nie, aangesien hy elders die teendeel beweer (Bertens en D'haen 1988:21 en Bertens 1995:5, 30, 31 en 35). Vir Fiedler (1975:353, 359 en 362) is die anti-artistiese en anti-ernstige kuns immers duidelik politiek van aard. Met sy teoretisering verbreed hy reeds in die sestigerjare die avant-gardistiese aanval op die geïnstitusioneerdheid van kuns tot 'n sosio-politieke vlak. Ook wys hy in die rigting van die latere belangstelling in plaaslike narratiewe en kleingeskiedenis wat bewus is van hul eie voorlopige status (vgl. Bertens 1995:31). Vir Bertens (1991:125 en 128) verteenwoordig Fiedler

<sup>20</sup>

Fiedler se vooruitskouing met betrekking tot die roman beteken dat die term *postmodernisme* as 't ware geëvolueer het saam met die kunsvorm en dat dit in sy geval geen agterna-konstruksie is nie - vgl. Mourits (1997:59).

<sup>21</sup>

Fiedler se artikel "Cross the Border - Close that Gap. Post-Modernism" verskyn interessant genoeg oorspronklik in *Playboy* en later in *New History of Literature* (Bertens 1995: 30 en Mourits 1997:59).



se postmodernisme-opvatting een van die vier kultuurvariante van die postmodernisme, naamlik die variant wat verband hou met die historiese avant-garde en in die sestigerjare teruggevind kan word in praatpoësie, in pop-kuns, en in die werk van John Cage en William Burroughs. In hierdie proefskrif word Bertens se vierdeling nie verabsoluteer nie, maar met die oog op opvoedkundige doelstellings uitgebrei: só gesien, sou Fiedler beskou kon word as een van die voorlopers van 'n eties verantwoordelike postmodernisme, waarvan Hutcheon (1988 en 1989) 'n verteenwoordiger sou word.

#### 4.3.3 Susan Sontag en die nuwe sensibilliteit

Fiedler se visie is in sekere opsigte gedeel deur die skrywer-kritikus Susan Sontag, wat egter nie self die term *postmodern* gebruik het nie, maar wat die uitdrukkings *new sensibility* en *unitary sensibility* in haar essaybundel *Against Interpretation* van 1966 hanteer, dit wil sê 'n nuwe houding ten opsigte van kuns en wêreld (Sontag 1990:296). Vanaf die begin van die sestigerjare het Sontag stelling ingeneem teenoor die modernistiese skrywers van die jare twintig wat 'n byna religieuse status aan die letterkunde toegeken het en 'n uit die lug gegrypte heilsverwachting daaraan verbind het (Bertens en D'haen 1988:16). Waar die modernistiese kuns te kenne gegee het dat daar diepte onder die oppervlak is en interpretasies uitgenooi het op grond van die toepassing van die laagtegniek en bepaalde kodes, bied postmodernistiese kunswerke hulself aan as oppervlak (Sontag 1990:13; vgl. Bertens 1991:126). Die betekenis van 'n kunswerk is dus van minder belang; kuns wat aan die nuwe sensibilliteit voldoen, is volgens Sontag (1990:9) anti-interpretatief. Gevolglik moet kuns nie intellektueel benader word deur analyses nie, maar moet dit eerder sensueel ervaar word. Wat Sontag (1990:14) dus bepleit, is nie 'n hermeneutiek van die kuns nie, maar 'n erotiek van die kuns, gekoppel aan 'n ekstreme formalisme (Sontag 1990:12).

Dit wat die sogenaamde *counterculture* in die samelewing wil teweegbring, wil Sontag en veral Fiedler in die literêre kritiek bewerkstellig, naamlik 'n omverwerping van bestaande waardes, wat as elististies, reaksionêr of onderdrukkend ervaar word; en 'n deurbraak na 'n spontane, geestesverruimende bestaan wat op estetiese bevrediging ingestel is en wat vrygemaak is van die maatskaplike, morele en seksuele beperkinge van die vyftigerjare (Bertens en D'haen 1988:17). Soos wat Bertens (1986:15) dit stel, is die houding wat Fiedler en Sontag met die postmodernisme assosieer, een van viering: "a celebration of immediate, not intellectualized experience". In die emfatiese klem wat hulle plaas op 'n nie-geïntellektualiseerde kuns en op 'n nie-geïntellektualiseerde respons op kuns het hulle 'n belangrike kenmerk gemeen met die Black Mountain-digter Charles Olson, vir wie die regstreekse ervaringswêreld sentraal staan, 'n ervaringswêreld waarvan die outentisiteit nie deur die intellek ongedaan gemaak is nie (Bertens en D'haen 1988:17). Die nuwe kuns brei sigself selfs uit tot in die wêreld van wetenskap en tegnologie en laagkultuur.



Sontag (1990:304) sluit haar essay "One Culture and the New Sensibility" (1966) af<sup>22</sup>:

The new sensibility is defiantly pluralistic; it is dedicated both to an excruciating seriousness and to fun and wit and nostalgia. It is also extremely history-conscious; and the voracity of its enthusiasms (and of the supersession of these enthusiasms) is very high-speed and hectic. From the vantage point of this new sensibility, the beauty of a machine or of the solution to a mathematical problem, of a painting by Jasper Johns, of a film by Jean-Luc Godard, and of the personalities and music of the Beatles is equally accessible.

Hierdie *unitary sensibility* het heelwat gemeen met wat Ihab Hassan later *immanence* sou noem (vgl. Hassan 1986:508); vir Gerald Graff, weer, is die postmodernisme van Fiedler en Sontag nie veel meer nie as 'n blinde bewondering van energie. Die postmodernistiese kultuur van Sontag se teoretisering is terug te vind in dit wat Bertens (1991:125) die sensuele, estetiese postmodernisme noem, met as voorbeelde Venturi se versierde skure, die latere pop-kuns en die fotorealisme.

Om sover saam te vat: Fiedler en Sontag probeer 'n postmodernisme definieer wat volgens hulle noue verbintenisse het met die snel ontwikkelende Amerikaanse *counterculture* en die 'wegbereiders' daarvan, soos die *Projective*- en *Beat*-digters. Hierdie en ander digtersgroepe het vanaf die vyftigerjare gerebelleer teen 'n modernisme wat gesien is as elitisties, outoritêr en obsessief in die afdwing van subjektiewe betekenis op 'n objektiewe wêreld; die modernisme is afgewys as essensialisties en estetiserend (Bertens 1991:127-128). Die nuwe, postmodernistiese kuns stel 'n anti-essensialistiese houding voor in byvoorbeeld 'n begeerte na 'n nie-intellektuele onmiddellikheid van die ervaring (Olson en Fiedler), of in 'n opstand teen die modernistiese epistemologie (Sontag). Klem word geplaas op kontingensie, op die persoonlike en voorlopige aard van 'betekenis' (Olson, Fiedler) - of selfs op die afwesigheid daarvan (Sontag) - en op die vervaging van die tradisionele grense tussen hoog- en laagkuns, tussen kuns en wetenskap, en tussen kuns en die lewe in 'n allesomvattende omhelsing van die ervaring. Die nuwe kunsvorme beklemtoon volgens Bertens (1986:18) *performance* en vorm bo betekenis en inhoud; dit wil modernistiese pretensies van betekenisvolheid en erns ontmasker; dit wil die erotiese vermoë van die kuns vrymaak; dit beweeg in die rigting van 'n algehele aanvaarding van die wêreld, insluitende die produkte van die masjien-eeu; somtyds vertoon dit 'n geneigdheid tot die mistisisme, 'n verbintenis tussen die Self en die wêreld<sup>23</sup>.

#### 4.3.4 Richard Wasson en die intellektuele verzet teen die modernisme

Teen die laat-sestigerjare publiseer Richard Wasson 'n artikel waarvan die titel, "Notes on a New Sensibility", Susan Sontag se "One Culture and the New Sensibility" eggo. In hierdie artikel

<sup>22</sup>

Op die omslag van die 1990-uitgawe van Sontag se *Against Interpretation*, waarin hierdie essay opgeneem is, verskyn 'n illustrasie van Jasper Johns wat hy in 1967 gemaak het vir Frank O'Hara se *In Memory of My Feelings*. (Ook op die omslag van Allen en Butterick se antologie *The Postmoderns. The New American Poetry Revised* van 1982 verskyn daar 'n werk van Johns uit 1958).

<sup>23</sup>

In verband met die mistisisme kan verwys word Carlos Castaneda, wie se werk ook aandag geniet het by kritici soos Fiedler en Sontag (vgl. Bertens 1986:18). Die 'magiese' skryfwêreld van Castaneda, 'n Amerikaanse (?) antropoloog, omvat 'n 'feitelik gedokumenteerde' verslag oor die leringe van Don Juan Matus; die grens tussen fiksie en realiteit word dus opgehef. Castaneda se 'invloed' kan myns insiens teruggevind word in die poësie van Wilma Stockenström, in die besonder in haar bundel *Monsterverse* van 1984 (vgl. Foster 1987:42-48 vir 'n kursoriese oorsig oor die 'navorsingswerk' van Castaneda en die intertekstuele verbande met *Monsterverse*).



bespreek Wasson (1969) die werk van Iris Murdoch, Alain Robbe-Grillet, John Barth en Thomas Pynchon<sup>24</sup>. Hoewel hy nie die woord *postmodernisme* gebruik nie, betoog hy dat dié tydgenootlike skrywers 'n intellektuele breuk met die modernisme bewerkstellig. Volgens hom is hulle (dit wil sê die "contemporaries", teenoor die "moderns") skepties ingestel teenoor modernistiese nosies van die metafoor as suprarasionele waarheid wat paradoksale opposisies verenig en teenoor modernistiese voorstellings van die mite as 'n ordeningsbeginsel in die kunste en as 'n dissiplineringsmiddel vir die subjektiewe Self (Wasson 1969:460). Hierdie skrywers sien geen doel daarin om bewustelik 'n stel opposisies op te bou wat ten slotte versoen moet word deur metafoor en mite nie; sulke metodes kan tot etiese en artistieke onverantwoordelikheid lei (Wasson 1969:468 en 470).

Vir kritici soos Wasson is die modernisme 'n kombinasie van die poëtika van die New Critics en 'n bevoorregting van die mite soos by Yeats en Eliot (Bertens 1995:33)<sup>25</sup>. Volgens dié kritici is die modernistiese skrywers hulle bewus van die chaotiese toestand van die wêreld en die problematiese aard van die kennis van die werklikheid, maar glo hulle dat die orde van die kunswerk 'n teenwig teen die chaos van die wêreld kan bied en dat die kunswerk bowendien deur middel van metafore en simbole sekere waarhede oor die werklikheid kan onthul wat gewone, nie-literêre taalgebruik nie kan ontdek nie. Wasson meen egter dat die insigte wat deur die gebruik van metafore en simbole opgelewer word, blote selfbedrog is. Vir die postmoderniste kan die wêreld buite die subjek nie geken word nie; die eenheid wat die moderniste soek tussen hulself en die buitewêreld is 'n illusie. Met verwysing na die vier outeurs wie se werk Wasson ondersoek, stel Bertens (1995:33-34; vgl. 1991:128) dit as volg:

[...] Wasson's four writers set out to subvert metaphor and myth as instruments of representation and order, as attempts to transcend the contingency and inaccessibility of the object world. For them, the world must be restored in all its object-ness, to its total inaccessibility, and must cease to be part of the subjective consciousness of the writer as was implicitly the case in modernist writing.

Die verskil en afstand tussen subjek en objek moet dus aanvaar word, en nie ontken word deur middel van die metafoor, die mite en ander estetiese strategieë nie; die eenheid van die Self en die wêreld deur transendentele kennis is 'n illusie (Bertens 1991:128 en 1995:34). Gevolglik word die

24

Met hierdie artikel het Wasson die diskoers oor die postmodernisme verbreed tot internasionale verskynsel deur nie net Amerikaanse skrywers te betrek nie (Bertens 1986:19, Bertens en D'haen 1988:22 en Bertens 1995:33). Die verwysing na die postmodernisme as 'n 'internasionale' verskynsel in hierdie vroeë stadium van die ontwikkeling daarvan (en selfs vandag nog) beteken nie dat dit 'n 'wêreldwye' fenomeen is nie: die woord *internasionaal* (*inter-nasionaal*) moet hier eerder verstaan word as *multinasionaal*. Dit moet beperk word tot die betekenis van iets wat betrekking het op meer as een nasie, nie *alle* nasies nie. Die vanselfsprekendheid waarmee teoretici andersins na die postmodernisme as *internasionale* verskynsel verwys, gee myns insiens iets te kenne van 'n meerderwaardige Westerse houding.

25

Bertens en D'haen (1988:22-23) vestig in 'n parentese die aandag daarop dat die begrip *modernisme* soos gehanteer deur die Amerikaanse kritici verskil van die begrip soos wat dit in die tagtigerjare gebruik word deur byvoorbeeld Fokkema en Ibsch. Dat die hanteringswyse nie altyd identies is nie, hang onder meer daarmee saam dat die ontwikkelingsgeskiedenis van kultuurfenomene soos die modernisme en die postmodernisme nie op eenvormige wyse in verskillende lande en kulture verloop nie. Van Vuuren (1998:101) hou nie hiermee rekening wanneer sy Fokkema (1984) se omskrywing van die modernisme as toetssteen benut in haar kritiek op Foster en Viljoen se antologie *Poskaarte* nie (sien hoofstuk 6).



werk van hierdie skrywers gekenmerk deur 'n radikale ontologiese twyfel, die einde van die epistemologie.

Dit is duidelik dat Wasson se postmodernisme-opvatting sterk afwyk van dié van die *counter-culture* waarin 'n regstreekse, nie-intellektuele wisselwerking tussen die subjektiewe individu en die buitewêreld voorop staan. Waar die opstand teen die modernisme in die vroeër fases van die postmodernisme grootliks onberedeneerd was - 'n noodsaaklike bevryding van enersyds die beperkinge van die hoog-modernisme en die klem op betekenisvolheid, en andersyds van die onderdrukkende intellektuele, maatskaplike en seksuele klimaat van die vyftigerjare - is daardie opstand in Wasson se teoretisering primêr intellektueel van aard (Bertens 1991:128). Die epistemologiese grondslag van die modernistiese estetiese word gesien as geheel ontoereikend en nie-bestaande. Wasson (1969:476) suggereer - myns insiens heel tereg - dat die werk van die tydgenootlike skrywers (die anti-modernistiese "contemporaries") gebou is op die (hoog-) modernisme self. "It would not be difficult", sê hy, "to make a case that the work of these writers really constitutes another manifestation of the modernist rejection of romantic notions of personality and history" (Wasson 1969:476). In hierdie postmodernisme is daar 'n radikaliserende van die epistemologiese stukrag van die modernistiese kuns. Die modernistiese obsessie met die epistemologie (of, soos wat Bertens 1991:128 dit stel, met "significant meaning"), wat deur die postmodernismes van die sestigerjare van die hand gewys is, word hier geradikaliseer tot by die punt waar dit teen sigself draai en die einde van die epistemologie in sig kom, om uiteindelik vervang te word deur die skep van ontologieë wat geen epistemologiese pretensies het nie (vergelyk hoofstuk 3.5 in verband met McHale 1987a se hantering van hierdie konsepte). Dit is dié anti-epistemologiese postmodernisme van mense soos Wasson wat in die laat-sewentigerjare gekoöpteer sou word deur 'n poststrukturealisme wat ook gesien kan word as 'n radikaliserende van modernistiese bemoeienisse (Huyssen 1986 en Bertens 1991:129). As voorbeelde van die poststrukturealistiese variant van die postmodernisme noem Bertens (1991:125) die werk van Ashbery, die latere Godard, en van Pynchon, asook die sogenaamde Nuwe Roman.

#### 4.3.5 William Spanos en die eksistensialisme

Teenoor Wasson se siening van die postmodernisme, waarin die eksistensialisme radikaal verwerp word, konstrueer William Spanos in die sewentigerjare 'n postmodernisme waarin die eksistensialisme juis sentraal staan: 'n eksistensialisme wat gebaseer is op Heidegger, op Sartre, Ionesco, Genet, Frisch, Sarraute en andere. Spanos propageer sy multi-nasionale variant van die postmodernisme in die tydskrif *boundary 2. a journal of postmodern literature and culture*, waarin veral kritici van die kontemporêre Amerikaanse poësie hul artikels publiseer. Hierdie tydskrif lewer 'n beduidende bydrae tot die aanvaarding van die term *postmodernisme*. Ek het reeds daarop gewys dat die nuwe eksistensialistiese postmodernisme van Spanos bepaalde verwantskappe toon met die vroeë postmodernistiese poësie en dat die Black Mountain-digter Charles Olson in die sewen-



tigerjare 'n belangrike rol hierin sou speel (ten spyte van Spanos se aanvanklike bedenkinge - Bertens 1995:22).

Spanos se klem op die outentieke historisiteit van die mens (Bertens en D'haen 1988:24 en Bertens 1995:47-48) is van belang vir die onderhawige studie. Vir Spanos moet die ware postmoderne literatuur konkreet gestalte gee aan die volstreekte toevalligheid van die geskiedenis en die chaos van die wêreld. Sekere werke wat tot in daardie stadium as postmodernisties beskou is, is volgens hom "beyond history" aangesien hulle 'n bepaalde metafisika aanvaar. Hulle negeer die konkreetheid van die alledaagse lewe - met al die onvoorspelbare toevallighede daarvan - en skep in die plek daarvan allerlei verklarende, allesomvattende strukture en kaders (Bertens en D'haen 1988:25). Hy kom dus in verset teen die strukturalisme, wat aan die historisiteit van die individuele lewe verbygaan; teen die fenomenologie, wat identies funksioneer in 'n soeke na die universaliteite van die bewussyn; teen die spontane aanvaarding van die lewe deur die *counterculture*, omdat laasgenoemde geen aandag aan die historisiteit skenk nie; en aanvanklik selfs teen die poësie van Olson, waarskynlik omdat Olson glo aan 'n vitalistiese natuurkrag wat 'n konstante in die geskiedenis vorm (Bertens en D'haen 1988:25)<sup>26</sup>. Naas Olson se *field poetry* is daar ook heelwat ander werke en teorieë wat Spanos nie in die sewentigerjare as postmodernisties beskou nie, byvoorbeeld die konkrete poësie van Pierre Garnier, Ferdinand Kriwet en Franz Mon; die *nouveau roman* van Robbe-Grillet; die neo-imagisme van Marshall McLuhan; die *happenings* van Allen Kaprow en Claes Oldenburg; die *pop art*-literatuur wat verdedig is deur kritici soos Leslie Fiedler; en die strukturalistiese kritiek van Roland Barthes (Bertens en D'haen 1988:24). Hierdie voorbeelde is volgens Spanos se perspektief 'n herhaling van modernistiese gebare en strategieë wat probeer om te ontsnap aan die tyd in 'n poging om 'n outonome sfeer van transendente tydloosheid te skep (Bertens 1995:48). Die pluralisme van al hierdie kreatiewe uitinge en kritiese spekulasies verbloem volgens Spanos die feit dat hulle almal ingestel is op dit wat buite die geskiedenis staan; hul doelstelling is juis "to spatialize time" (Spanos 1979:121 en 128<sup>27</sup>). Om die 'tyd gelyk te maak in die ruimte', impliseer dat dit uitgesprei of gerek word sodat byvoorbeeld die epiese tyd met die kontemporêre tyd korrespondeer ten einde 'n ewigheidsdimensie te bewerkstellig (Connor 1990:117). Hierteenoor beklemtoon die postmodernistiese letterkunde die kontingente vloeï van temporaliteit ten koste van die a-temporele stasis van die metafisika (Connor 1990:118).

Spanos se kritiek op die metafisiese grondslae van die modernistiese esteties is afgelei van die

<sup>26</sup>

Bertens (1986:23) besin ook oor die redes waarom Spanos aanvanklik vir Olson (en die *counterculture*) uit sy postmodernistiese galery uitsluit. Bertens (1986:23) vermoed dat Olson se vertroue in die regenererende moontlikhede van die gesproke woord vir Spanos in sekere sin nie 'verdien' is nie; dit geld ook die *counterculture*: "They have not paid their existential dues: they move blithely and instinctively toward that union of self and world, blissfully unaware of the total contingency of life, ignoring, in their desire for 'the rebirth of the spoken word,' the historicity of man."

<sup>27</sup>

Volgens Spanos (1987:7) is die frase "to spatialize time" in die laat-veertigerjare deur Joseph Frank gemunt, ten opsigte van die modernistiese literatuur (Bertens 1986:20, Bertens en D'haen 1988:24, Bertens 1995:48 en Lehan 1990:533 skryf ook oor hierdie konsep).



werk van Martin Heidegger, wat daarop ingestel is om vraagstukke rakende syn en identiteit nie as essensiële en a-historiese beginsels te sien nie, maar as gegrondves in die bepaaldheid en spesifisiteit van historiese omstandighede. Connor (1990:119) verduidelik:

This Heideggerian perspective promotes dynamic movement over the static presence of pure ideas or pure being, and similarly denies the possibility of any disinterested or objective act of interpretation, insisting that all such acts must be from a particular perspective and therefore 'interested', or involved in its material.

Heidegger strewe dus na die 'de-struksie' ('de-struction' - Spanos 1979:116 en 1987:8) van die tradisionele vorme van 'gestolde' of 'bevrore' hermeneutiek, asook na die oopmaak van die teks en die bewusmaak van die leser van die spel van verskillende standpunte en vooropstellinge deur die tyd heen. Vir Spanos is dit juis die formele selfrefleksiwiteit van postmodernistiese tekste wat meehelp om hierdie doelstelling te bereik. Waar die modernistiese selfrefleksiwiteit die integriteit van die artistieke medium bevorder en bevestig het en die kunswerk as 't ware afgesluit het van die tyd ten einde die ewigheidswaarde daarvan te beklemtoon<sup>28</sup>, het die postmodernistiese teks ten doel om begrippe soos *ewigheid*, *onverganklikheid* en *tydloosheid* te ondermyn<sup>29</sup>. Dit impliseer dat die postmodernistiese literatuur ook 'n uitdaging rig tot kritici wat tekste benader met die veronderstelling dat daar een enkele, finale, tydlose, transendentale betekenis is wat deur analise vasgestel kan word. Spanos (1979:135) skryf:

[P]ostmodern literature not only thematizes time in the breakdown of metaphysics following the 'death of God' (or at any rate the death of God as Omega), but also makes the 'medium' itself the 'message' in the sense that its function is to perform a Heideggerian 'de-struction' of the traditional metaphysical frame of reference, that is, to accomplish the phenomenological reduction of the spatial perspective by formal violence, thus, like Kierkegaard, leaving the reader *inter esse* - a naked and unaccommodated being-in-the-world, a Dasein in the place of origins, where time is ontologically prior to being.

Alhoewel Spanos aanvanklik nie vir Charles Olson as 'n postmodernistiese digter beskou nie (waarskynlik omdat hy self die postmodernisme intellektueel benader, terwyl Olson dit intuïtief doen), het hy later aansluitingspunte gevind by aspekte van die werk van Olson en die Black Mountain-digters. Vir Bertens (1986:24) kan Spanos se postmodernismebegrip wel daardie digters akkommodeer wat in die sestiger- en sewentigerjare deur die kritici as postmodernisties beskou is. Alhoewel nie al die digters wat deur byvoorbeeld Charles Altieri, Donald Allen en George Butterick, asook Jerome Mazzaro, as postmodernisties beskou word, glo in die mag van die Woord nie, het hulle tog 'n eksistensialistiese inslag gemeen - terwyl daar ook by hulle 'n wantroue bestaan ten opsigte van elitistiese of 'hoë' diskoerse en die outoriteit van formalismes. Allen

<sup>28</sup> Connor (1990:117) verstrek voorbeelde van die wyses waarop die tyd in modernistiese tekste gesuspendeer is. Voorts kan genoem word dat selfs skrywers wat Henri Bergson nagevolg het en die tyd aangebied het as 'n suiwer en vloeiende proses, eerder as om dit kunsmatig te 'bevries' in oomblikke, nie kon ontkom aan die neiging om die tyd te suspendeer nie. Vergelyk Foster (1987:4, 41 en 51) in verband met Claude Lévi-Strauss se siening dat die totemisme en die mite 'n versoening kan bewerkstellig tussen die "ongoing movement of time, and its 'stopped', 'frozen' or 'timeless' moments" (Hawkes 1977:57).

<sup>29</sup> Sien hoofstuk 8.3.6 in verband met Harvey (1989:284 e.v.) se teoretisering oor die 'samepersing' van tyd en ruimte in die postmodernistiese era.



en Butterick (1982:11), byvoorbeeld, definieer Olson se postmodernisme as "ultimately, an instant-by-instant engagement with reality". Hulle beskou die Black Mountain-digters, die Beat-digters en dié van die New York-skool as navolgers van Olson se voorbeeld - soms met mistieke doelstellings voor oë, soms nie (sien ook Bertens 1991:125). Allen en Butterick (1982:12) situeer ook die postmodernistiese digters binne die werklikhede van sowel droom as wetenskap (sien hoofstukafdeling 4.7.2 hieronder).

Spanos se vroeë ongemak met die dominante posisie van die New Critics het hom gelei tot die Europese eksistensialisme lank voordat die Franse poststrukturalisme die Verenigde State bereik het (Bertens 1995:46). Sy Heideggeriaanse en Sartreaanse eksistensialisme word teen die laat-sewentigerjare beïnvloed deur sy kennismaking met die werk van Jacques Derrida. Hy wys Derrida se teoretisering af as polities onbetrokke, en vind aanklank by Michel Foucault, wie se kritiek op die panoptikon en panoptisme volgens hom ooreenstem met Heidegger se ontologiese bekritisering van die onto-teo-logiese (dit wil sê die filosofiese essensialisme - Spanos 1987:3) as fundamenteel en radikaal metafisies (vgl. Bertens 1995:51). Vir Spanos moet kritiek 'n verskil aanbring aan en in die wêreld. Die politieke betrokkenheid wat so 'n vorm van kritiek van die kritikus vereis, is volgens hom onmoontlik sonder 'n eksistensiële subjek. Hierdie eksistensialisme verhoed dat hy die pad loop van poststrukturalistiese kritici soos Paul de Man, 'n pad wat lei tot die onvoorwaardelike oorgawe aan taal. Spanos se marginalisering in die jare sewentig en tagtig was 'n regstreekse resultaat van sy weiering om die voorrang van taal te aanvaar in 'n tydperk toe veral die literêr-kritiese debat deur die idee van tekstualiteit oorheers is (Bertens 1995:47). In die poststrukturalistiese/dekonstruktivistiese stadium van die postmodernisme was daar geen plek vir 'n polities gemotiveerde bevordering van teenwoordigheid of vir 'n eksistensialistiese subjek nie (Bertens 1995:52).

Hoewel Spanos in sy neo-Heideggeriaanse benadering tot die werk van Amerikaanse digters soos Charles Olson en Robert Creeley aandag bestee aan die postmodernistiese nosies van *temporaliteit*, *verskil* en *heterogeniteit*, bly dit op die vlak van die filosofiese en die artistieke; sy werk is dus slegs implisiet polities van aard (vgl. Bertens 1995:52). Tog het hy en sy *boundary 2*-skrywers hard gewerk om die politieke aspek van die postmodernistiese kuns aan die gang te hou in 'n tydperk wat nou bekend staan vir die politieke passiwiteit daarvan. In die laat-tagtigerjare sou daar in die diskoers oor die postmodernisme teruggekeer word na die politieke implikasies van die letterkunde en die benutting van historiese stof, naas die kwessies van selfrefleksiwiteit en parodie - aspekte waaraan hierdie studie aandag gee. Die spanning wat daar in die postmodernistiese praktyk en teorie bestaan tussen politiek en esteties; geskiedenis en parodie; en die wêreldse en die selfrefleksiewe herinner aan dit wat Spanos (1987:7) die historisiteit van tekstualiteit noem (vgl. Hutcheon 1989:6 en 18). Spanos en sy *boundary 2*-kollegas kan myns insiens beskou word as voorloperfigure tot Hutcheon se teorie oor die verwikkelde verhouding tussen die historio-grafiese en die metafiksionele.



Die ontwikkeling van Spanos se postmodernisme-opvatting oor enkele jare heen bied 'n insig-gewende voorbeeld daarvan dat die postmodernisme as sodanig nie 'n statiese begrip is nie. Waar Spanos in die laat-sewentigerjare die *postmoderne* gelykstel met die *post-moderne*, sou hy later toenemend die verskynsel in tipologiese terme interpreteer, dit wil sê nie fundamenteel as 'n chronologiese fenomeen nie, maar as 'n ontologiese fenomeen (Spanos 1987:6), as 'n begripsmodus (Bertens 1995:49)<sup>30</sup>. In die hoogty van die poststrukturalisme is Spanos grotendeels gemarginaliseer. Hoewel Bertens en D'haen (1988:7 en 24 e.v.) en Bertens (1991:129) Spanos se teoretisering en die neo-Heideggerianisme noem as 'n vierde variant van die postmodernisme, beskou hulle hierdie variant as té eksklusief, omdat dit met die gerigtheid op die herstel van die outentieke historisiteit van die mens volgens hulle te ver weglei van dit wat algemeen aanvaar word as postmodernisme. In Bertens (1995) se *The Idea of the Postmodern* word die vierdeling nie meer gehandhaaf nie en word Spanos gerehabiliteer deur 'n uitvoerige bespreking van sy bydrae tot die diskoers oor *postmodernisme en poësie* (Bertens 1995:46 e.v.). Naas Ihab Hassan was dit veral William Spanos wat in die sewentigerjare aktief opgetree het om die teoretisering oor die postmodernisme te bevorder. Spanos se beklemtoning van politieke en etiese kwessies lei daartoe dat ek hom graag beskou as een van die eerste teoretici wat oor die moontlikhede van 'n verantwoordelike postmodernisme begin besin het.

#### 4.3.6 Die einde van die vroeë ontwikkelingsfase van die postmodernisme

Bertens en D'haen (1988:26-27) bied 'n netjiese samevatting van die teoretiese standpunte oor die vroeë ontwikkeling van die postmodernisme. Aanvanklik is die postmodernisme gesien as 'n verzet teen die modernisme van die tussenoorlogse jare ('n uitsondering hier was Irving Howe). Hierdie verzet was volgens die teoretici veral gerig teen die elitistiese, wêreldvreemde karakter en formalistiese ingesteldheid van die modernisme (vergelyk die postmodernisme-opvatting van Fiedler en die voorveronderstelling van die *counterculture*) of teen die metafisiese denke van die modernisme en teen die toeken van betekenis aan die buitewêreld wat daarmee ondergeskik gestel word aan die denkwêreld van die individu (vergelyk die uiteenlopende postmodernismes van Sontag, Wasson en Spanos). Terwyl die moderniste die taal dien om die werklikheid mee te verklaar en dus ondergeskik te maak aan die bewussyn van die individu, dien die taal in die intellektuele postmodernisme die doel om die kloof te openbaar tussen die individu en die werklikheid in al die omvangrykheid daarvan. In die latere ontwikkeling van die postmodernisme sou die onderskeid tussen taal en 'n objektiewe werklikheid weer verdwyn - nie omdat die taal die werklikheid ondergeskik sou maak nie, maar omdat die opvatting veld begin wen het dat daar buite die taal geen werklikheid meer is nie. Volgens dié (poststrukturalistiese) opvatting is die enigste werklikheid wat ons ken, dié van die taal; spekulasies oor 'n afsonderlike, objektiewe werklikheid

<sup>30</sup>

Spanos hanteer dus die term *postmodernisme* aanvanklik as periodiseringsinstrument (in die sin van diachroniese periodisering), en later as 'n tipologiese aanduiding (in die sin van sinchroniese periodisering). Sien hoofstuk 6.5 in verband met sinchroniese en diachroniese periodisering.



word as sinloos en selfs as onmoontlik ervaar.

#### **4.4 Die diskoers oor die postmodernistiese poësie en die verbreiding van die postmodernisme**

Sowat tien jaar nadat Charles Olson die term *postmodernistiese poësie* begin propageer het, het die eerste 'postmodernistiese' poësie-antologie verskyn, naamlik *The New American Poetry 1945-1960* van Donald Allen (1960). Deur hierdie bundel het die digtersgroepe van die Black Mountain College, die Beats, die San Francisco Renaissance en die New York School erkenning gekry. In die volgende dekades is daar nie eintlik sprake van hegte groeppvorming nie. Wanneer die verdere ontwikkelinge van die Amerikaanse postmodernistiese poësie nagegaan word, moet enkele sake in gedagte gehou word: ten eerste die verband tussen die postmodernisme en die historiese avant-garde; tweedens die verhouding tussen die postmodernistiese poësie en die hoofstroompoësie; en in die derde plek die verbreiding van die postmodernisme na die prosa, die ander kunste, en ander vakdissiplines - binne en buite die grense van die Verenigde State.

##### **4.4.1 Die Amerikaanse postmodernisme en die Europese (historiese) avant-garde**

Vir navorsers soos Bertens en D'haen (1988:20) is daar duidelik 'n verband tussen die Amerikaanse postmodernisme van die sestigerjare (ook bekend as die Amerikaanse avant-garde van die sestigerjare) en die sogenaamde historiese avant-garde van Europa. Die Amerikaanse postmodernisme van die sestigerjare beliggaam sowel 'n artistieke as 'n politieke verset teen die gevestigde orde en ontplooi daarby ondermynende aktiwiteite wat sterk herinner aan dié van Dada en die surrealistes. Problematisering van grense vind toenemend plaas: dié tussen professioneel en amateur, kunstenaar en publiek, hoog- en laagkultuur. 'n Soortgelyke argument word ten opsigte van die Nederlandse letterkunde gevoer. Hoewel die avant-garde in sekere kringe as 'n modernistiese fenomeen beskou word (vgl. Ruiter 1991:274), meen navorsers dat die weerstand wat in die sestigerjare in die Nederlandse poësie deurgebreek het (ook teen die Vijftigers) en uiteindelik sou uitloop op die postmodernisme, nie na behore begryp kan word sonder rekenskap van die historiese avant-garde nie (Van den Akker 1993:180, Brems 1984:171 en Bertens 1991:123-124). Aan hierdie saak bestee ek in hoofstuk 5.3.4 verder aandag (vgl. hoofstuk 3.1).

##### **4.4.2 Postmodernistiese en hoofstroompoësie**

By die bestudering van die verdere ontwikkelinge van die postmodernistiese poësie, moet daar in gedagte gehou word dat die Amerikaanse postmodernistiese poësie aanvanklik stelling ingeneem het teen die hoofstroompoësie; dit is as eksperimentele of avant-gardistiese werk beskou. Tog is die verhouding tussen postmodernistiese en hoofstroompoësie nie eenvoudig en enkelvoudig nie. Wat vandag as eksperimenteel beskou word, kan môre ou nuus wees; vandag se avant-gardis kan môre 'n *establishment*-digter wees (vgl. Hoover 1994:xxvi en Perloff 1996b:6). Hoover (1994:xxvi) beskou die postmodernisme as 'n voortdurende proses van weerstand en protes teen die



hoofstroomideologie as sodanig. Met so 'n voorveronderstelling in gedagte sou daar wel - veral in 'n groot land met 'n omvangryke literêre uitset - op 'n spesifieke oomblik onderskei kon word tussen hoofstroom- en postmodernistiese poësie, waartussen ooreenkomste én verskille bestaan. So bevind Moramarco (1986:136-137) dat bepaalde onderwerpe soos waansin by sowel eksperimentele as hoofstroomskrywers voorkom. Wat formele en estetiese aspekte betref, vestig hy die aandag op die ongelyksoortige hantering van die kwessie van selfbewustheid (Moramarco 1986:133-135). Teen die laat-vyftigerjare was daar by baie Amerikaanse skrywers 'n selfbewustheid merkbaar wat op twee uiteenlopende wyses gemanifesteer het. Aan die een kant was daar 'n soort belydenispoësie waarin die ego, die onbewuste en psigologiese dimensies vooropgestel is - vergelyk Robert Lowell se *Life Studies* van 1959 ('n werk wat volgens Perloff 1980:175 gelei het tot John Berryman se bundel *The Dream Songs*<sup>31</sup>). Aan die ander kant was daar dié soort poësie waarin die digter voorgestel is as "literary performer, capable of dazzling the reader with a vast assortment of literary pyrotechnics" (Moramarco 1986:134). Die leser word deel van die skryfproses; hy of sy word toegelaat om nie net oor die digter se skouer te loer nie, maar ook om 'n kykie te kry in die werkinge van die kreatiewe gees. Digters soos Frank O'Hara huiwer nie om na hulself en na die totstandkom van die teks te verwys nie. Hierdie selfrefleksiewe of meta-poëtiese tendensie sou mettertyd ontwikkel tot een van die opvallendste kenmerke van die postmodernistiese poësie - indien nie die opvallendste een nie. Van John Ashbery se lang en verwickelde *Three Poems* (1972), wat in prosavorm gedruk is, sê Moramarco (1986:134): "The poem progresses to develop as a kind of metapoetry - a prosaic music hovering beyond the limits of the poetic art."

Hoewel vergelykings soos dié wat Moramarco (1986) onderneem, interessante resultate kan oplewer en insae kan bied in die digterlike landskap van 'n spesifieke begrensde tydvak, moet die teoretisering oor die komplekse kwessie van vernuwing en normdeurbreking steeds in gedagte gehou word. Dit geld veral die praktyk van periodisering - 'n saak waaraan ek in hoofstuk 6 aandag bestee (spesifiek in 6.2).

#### 4.4.3 Die verbreiding van die postmodernisme na ander gebiede

By die bestudering van die Amerikaanse postmodernistiese poësie moet verder in gedagte gehou word dat, hoewel die teoretisering oor die postmodernisme in die poësie-diskoers ontstaan het, belangstelling in die fenomeen ná sowat 'n dekade vinnig veld gewen het: eers in die prosa, later in ander kunsvorme en vakdisiplines. Blykbaar was dit Irving Howe wat in 1959 die eerste keer die term *postmodernisme* in verband met die prosa gebruik het. Hierna het teoretici soos Leslie Fiedler en Susan Sontag ook ander kultuurmanifestasies as demonstrasiemateriaal in hul artikels

<sup>31</sup> Vir Perloff (1980:175) is die sogenaamde waterskeiding van 1959 nie 'n beslissende breuk met die modernisme nie. Berryman se *Dream Songs* staan nog stewig in die laat-modernistiese tradisie van Yeats en Eliot, waarin norme geld soos onregstreeksheid, die transendering van die bloot persoonlike, van vernuf, humor, ironie en drama.



gebruik. Spoedig het daar 'n stewige korpus teoretisering oor die postmodernisme ontstaan, veral wat die prosa betref. Tans wil dit voorkom asof die prosa meer aandag as die poësie geniet in die algemene teoretisering oor die postmodernisme - vergelyk hoofstuk 2.2.

Teen die laat-sewentigerjare het die aanval op artistieke representasie vanaf die literêre gebied begin verbrei na die ander kunste en ander dissiplines. In die argitektuur het die postmodernisme groot aandag begin geniet, in sowel teoretisering as praktyk. "Metaphorically speaking," sê Calinescu (1987:281) "it was architecture that took the issues of postmodernism out of the clouds and down to earth to the realm of the visible." Baanbrekers op hierdie gebied is Robert Venturi, wat in 1972 die invloedryke *Learning from Las Vegas* publiseer, saam met sy vrou, Denise Scott Brown, en Steven Izenour. Daar word algemeen aanvaar dat dit Venturi was wat die hoofstroom van die argitektuur weggekeer het van die modernisme af. Vir die onderhawige studie is dit egter die teorie van Charles Jencks (1984 en 1987) wat belangrik is. Dit gaan nie vir my soseer om die ontwikkeling in Jencks se nadenke oor en presisering van die konsep *postmodernisme* en die verwikkelde verhouding tussen modernisme en postmodernisme nie, maar om sy teorie oor dubbelkodering (Jencks 1984:6), wat ek veral in hoofstuk 12 betrek.

Wat ander kunsvorme betref, kan verwys word na die inisiatiewe van kritici soos Douglas Crimp; Sherrie Levine en Cindy Sherman (op die gebied van die fotografie); Craig Owens (landskaps-beeldhouwerk); en Rosalind Krauss (beeldhouwerk). In 1983 publiseer Hal Foster die invloedryke versamelbundel *The Anti-Aesthetic. Essays in Postmodern Culture*<sup>32</sup>. Die politiek van die essayskrywers van hierdie bundel was gegrond op die algemene poststrukuralistiese aandrang op die onvermydelik gekodeerde aard van die werklikheid en die representasies daarvan en op die meer spesifiek Foucauldiaanse aandrang op die interafhanklikheid van representasie en mag (Bertens 1995:82). Vir hierdie kritici is die klem op taal, op tekstualiteit, en die poststrukuralistiese konteks afkomstig van die werk van van Barthes en Derrida<sup>33</sup>.

Soos wat uit die verwysing in die vorige paragraaf na Barthes en Derrida blyk, het bepaalde poststrukuralistiese opvattinge van die Franse filosowe mettertyd tereggekom in die teoretisering oor die postmodernisme binne verskillende kultuursfere. Dit geld uiteraard ook die letterkunde. Hoewel die terme *dekonstruksie* en *poststrukuralisme* in sekere kringe as verwisselbaar beskou word wanneer daar in die algemeen na hierdie filosofie verwys word (Van Gorp:1991:95), word daar tog onderskei tussen die Franse poststrukuralisme, wat geïnspireer is deur Jacques Derrida en die latere Roland Barthes, en die Amerikaanse dekonstruksieteorie, wat veral aan die Universiteit van Yale beoefen is deur J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman, Paul de Man, en in sekere opsigte Harold Bloom (Eagleton 1983:145, Hambidge 1992a:68 en 1992c:401 en Van Gorp 1991:96).

<sup>32</sup> Met die tweede druk is die titel verander na *Postmodern Culture* (Foster 1985).

<sup>33</sup> Hierteenoor was die Britse poststrukuralisme gegrond op die teoretiseringe van die Franse Marxistiese teoretikus Louis Althusser (Bertens 1995:84-85).



Hierdie onderskeid is egter 'n oorvereenvoudiging van die saak. Sommige navorsers meen dat die dekonstruksiekritiek slegs 'n faset van die poststrukturealistiese filosofie is en dat ook Derrida dekonstruksie beoefen het. Postmodernisme moet nie met poststrukturealisme verwar word nie, hoewel die komplekse verhouding tussen modernisme en postmodernisme in bepaalde opsigte herinner aan dié tussen strukturalisme en poststrukturealisme<sup>34</sup>. Dit is eers teen die einde van die sewentigerjare dat die poststrukturealisme, wat toe reeds sowat 'n dekade lank in die Verenigde State beoefen is, in verband gebring is met postmodernistiese kuns (Bertens 1995:16). Die eerste geslag van die Amerikaanse dekonstruktiewiste, die sogenaamde Yale School en die navolgers daarvan, was oorwegend modernisties en pre-modernisties wat hul literêre fokus betref. Dit geld ook hul Franse 'meesters' - Barthes, Derrida, Foucault, Kristeva, Althusser en Macherey maak meestal gebruik van modernistiese voorbeelde. Kritici wat slegs bekend was met die Anglo-Amerikaanse modernistiese tradisie, was besonder ingenome met die poststrukturealisme. Uit 'n Europese (kontinentale) perspektief was die aanval op representasie en die afwys van die liberale humanistiese siening van die subjek en die geskiedenis egter veel minder radikaal as wat die historiese avant-garde was (Bertens 1995:16). Hoewel hierdie modernistiese aspekte opgeneem is deur die meeste postmodernismes en hoewel daar in die tagtigerjare 'n variant van die postmodernisme was wat identies was met die Derridiaanse poststrukturealisme, is daar tog aansienlike verskille tussen hulle, veral wat betref die vraagstukke van subjektiwiteit en outeurskap wat op die postmodernistiese sakelys verskyn (Bertens 1995:16; vgl. Olivier 1988).

Die eksklusief poststrukturealistiese benadering tot heelwat postmodernistiese kunswerke is vir Bertens (1991:136) 'n hoogs interessante falsifikasie van die geskiedenis. Net soos wat daar in die vyftigerjare 'n hoog-modernisme bestaan het - die mees elitistiese, intellektuele en akademiese van alle modernistiese manifestasies - so ontstaan daar in die laat-sewentiger- en tagtigerjare 'n hoog-postmodernisme. Die voorhoede van die akademiese *establishment* konsentreer weer eens op die mees elitistiese en mees intellektuele modus binne 'n breë kultuurbeweging en gee selfs te kenne dat hierdie modus die beweging se enige ware verteenwoordiger is, die enigste outentieke stem daarvan - selfs al kan daardie stem ons slegs vertel van die onontkombare nie-outentisiteit van alles. Dit is vir Bertens (1991:136) aanloklik om te dink dat hierdie oorweldigende belangstelling in die hoog-postmodernisme gespruit het uit die hedendaagse kritikus se diep begeerte om sogenaamd professioneel te wees, om met grasia te beweeg vanaf kritiek na filosofie, en weer terug. Ook dit is nie nuut nie: dit is 'n volgende stadium in die professionalisasie van die kritiek in hierdie eeu, 'n professionalisasie wat voorheen verantwoordelik was vir die hoog-modernisme.

<sup>34</sup>

Sekere teoretici beweer dat daar ook in die strukturalisme bepaalde standpunte is wat met die postmodernisme verbind kan word. McCaffery (1986:xxii) wys byvoorbeeld op die strukturalistiese en Marxistiese beklemtoning van die gekonstrueerdheid van menslike begrip wat ooreenstem met die postmodernistiese opvatting dat die werklikheid nie 'n gegewe is nie en dat ons begrip van die werklikheid nie natuurlik of vanselfsprekend is nie. Sarup (1993:1-4) wys op 'n viertal kritiese houdings wat die strukturalisme en die poststrukturealisme gemeen het. Dit het betrekking op die menslike subjek; die historisisme en die idee dat daar 'n patroon in die geskiedenis is; die begrip betekenis; en die filosofie.



Soos reeds gesê: wanneer daar na verdere ontwikkelinge van die postmodernistiese poësie gekyk word, moet die breër kulturele en akademiese kontekste nie verontagsaam word nie. Ná die tweede fase van die poststrukturalisme, waarin Foucault sterk gefigureer het, wentel die gesprekstans om die politieke potensiaal van 'n eties verantwoordelike postmodernisme, met bydraes veral uit die sosiale wetenskappe. Daar word nou wyd aanvaar dat die Westerse wêreld sig tans in die postmoderne era of kondisie of die *postmoderniteit* bevind - en binne hierdie epistemoë is die poësie (in hierdie geval die Amerikaanse poësie) slegs 'n geringe kultuurverskynsel.

#### 4.5 Ontwikkelinge in die Amerikaanse postmodernistiese poësie

In die ontwikkelingsgeskiedenis van dit wat in Amerika as postmodernistiese poësie beskou word, gaan dit nie altyd om die aktiwiteite van welomskrewe skole of groepe soos die Black Mountain-digters, die Beat-digters, die San Francisco Renaissance of die New York-skool nie, maar ook om bepaalde ontwikkelinge of praktyke wat by individuele digters of losser groeperinge voorkom. Die gemene deler is 'n krisis in representasie: 'n wantroue in die vermoë om die werklikheid te representeer; hierdie wantroue blyk dikwels uit 'n bevraagtekening van die hoofstroomideologie (Hoover 1994:xxvi en Bertens 1995:11). Die konsep *hoofstroomideologie* kan hier ruim opge neem word om betrekking te hê op die heersende ideologieë van sowel die letterkunde as ander terreine, soos politiek en gender.

##### 4.5.1 Jerome Rothenberg en die *etnopoëtika*

Jerome Rothenberg se studie van die etnopoëtika (die dissipline waarin die etniese spesifisiteit van die digkuns beklemtoon word), is in sekere sin profeties van die konsep van *multikulturalisme*<sup>35</sup>. Net soos Allen Ginsberg en Gary Snyder staan Rothenberg 'n sjamanistiese vorm van poësie voor waarin voorkeur verleen word aan die sogenaamde primitiewe liedvorm, eerder as aan die oor-geërfde Engelse vorme. Hy publiseer antologieë met etniese poësie en onderneem ook vertalings uit Duits, Asteeks, Navajo en Hebreeus. In sy *performances* inkorporeer hy dikwels die sogenaamde "Horse-Songs" van die Navajo-digter Frank Mitchell. Dié liedere het bepaalde onsin-elemente en herinner aan Dadaïstiese klankgedigte en aan aspekte van die kabbala, en het ten doel om die tradisionele betekenis uit te vee.

Die belangstelling in orale vorme en die geskiednisse van etniese minderheidsgroepe kan in verband gebring word met die postmodernistiese bevraagtekening van die *status quo* en die propagering van die periferaal. In sy opstel "New Models, New Visions. Some Notes Toward a Poetics of Performance" wys Rothenberg (1994:640; oorspronklik in 1977 gepubliseer) daarop dat

<sup>35</sup>

Naas Rothenberg se belangstelling in die etnopoëtika, is hy verder bekend as skepper van die term *deep image* (wat onderskei moet word van die modernistiese beweging van die imagisme). Die konsep *deep image* is geïnspireer deur die Andalusiese *cante jondo* (of *deep song*) en beïnvloed deur die Spaanse digter Federico García Lorca. Die *deep image* is tegelykertyd persepsie en visie; die gedig is die beweging tussen hulle. Die *deep image* skakel dus die visuele karakter van die digkuns met 'n psigologie van diepte en resonansie. In aansluiting by die simbolistiese teorie van korrespondensies is daar in Rothenberg se besinning 'n begeerte om diep in te kyk en dinge en die waarheid vas te vang in 'n oomblik van mistieke verligting (Hoover 1994:xxxiii). Die sogenaamde *deep image*-gedigte word dikwels georganiseer as katalogusse van selfgenoegsame beelde.



die Dadaïs Tzara reeds in 1917 'n nuwe, destruktiewe paradigma voorgestel het in die plek van die oorgetekstualiseerde afstamming van die Renaissancistiese kultuur- en geskiedenisparadigma. Teenoor die destruksie van die dominante paradigma stel Tzara die konstruksie van iets anders voor: sy eie bydrae is *Poèmes nègres*, 'n versameling van gedigte uit Afrika en Oseanië wat hy uit bestaande etnografieë gehaal en op Dada-byeenkomste gedreunsing het. Vir Rothenberg is Tzara se werk profeties van die rigting waarin sekere van die postmodernistiese digters later sou beweeg, naamlik dié van die *performance* - vergelyk Rothenberg (1994:640):

The fact of performance now runs through all our arts, and the arts themselves begin to merge and lose their old distinctions, till it's apparent that we're no longer where we were to start with. The Renaissance is over or it begins again with us.

Rothenberg propageer dus 'n nuwe Renaissance (herinnerend aan die verlange na 'n Afrika-Renaissance). Hy vervolg (Rothenberg 1994:640):

Yet the origins we seek - the frame that bounds our past, that's set against an open-ended future - are no longer Greek, nor even Indo-European, but take in all times and places. To say this isn't to deny history, for we're in fact involved with history, with the sense of ourselves 'in time' and in relation to other forms of human experience besides our own. The model - or better, the vision - has shifted: away from a 'great tradition' centered in a single stream of art and literature in the West, to a greater tradition that includes, sometimes as its central fact, preliterate and oral cultures throughout the world, with a sense of their connection to subterranean but literate traditions in civilizations both East and West.

#### 4.5.2 Die deurbraak van die gemarginaliseerdes: Swart digters

In aansluiting by Rothenberg se belangstelling in en bevordering van die kleingeskiedenis van etniese minderhede, kan ook verwys word na werke waarin sedert die Tweede Wêreldoorlog stem gegee is aan die stemloses: swartmense, vroue en homoseksuele (Moramarco 1986:137). Hoewel dit nie hier om 'n hegte groeppvorming gaan nie, het hierdie digters belangrike politieke bydraes gelewer tot die demokratisering van die poësie. As voorbeeld kan hier verwys word na LeRoi Jones, digter wat met die Beat-beweging geassosieer is en wat later sy naam verander het na Imamu Amiri Baraka, 'n gebaar wat sowel persoonlik as literêr gesproke simbolies was; die naam beteken volgens Hoover (1994:259) *geestelike leier, prins en geseënde een*<sup>36</sup>. Baraka het met-tertyd 'n prominente literêre en politieke teenwoordigheid geword regdeur Amerika en hy het die grondslag gelê vir 'n ontwikkelende swart-nasionalistiese bewussyn. In die sewentigerjare het hy die swart-nasionalisme as rassisties verwerp en hom gewend tot die Derdewêreldse Marxisme. Deur sy gevoelvolle voorlesings van gedigte beywer Baraka hom vir verdraagsaamheid en multikulturalisme (vgl. Baraka 1994:645).

<sup>36</sup>

Volgens Moramarco (1986:131) het die naamsverandering in die vyftigerjare plaasgevind (in *The New American Poetry* van Donald Allen verskyn sy gedigte egter onder die naam LeRoi Jones); volgens Hoover (1994:258) was dit 1968; in 1974 het hy die naam "Imamu" laat vaar.



#### 4.5.3 Die deurbraak van die gemarginaliseerdes: Vrouedigters

In die twee dekades ná die Tweede Wêreldoorlog het weinig vroue tot die avant-garde deurgedring<sup>37</sup>. In die sewentigerjare het 'n hele aantal vroueskrywers 'n deurbraak gemaak. Hoover (1994:xxxiv) vestig die aandag op Anne Waldman en Alice Notley van die New York-skool; en op Susan Howe (vgl. Howe 1994:646-649), Mei-mei Berssenbrugge, Rosmarie Waldrop, Rae Armantrout, Diane Ward, Lyn Hejinian, Leslie Scalapino en Carla Harryman van die *language poetry*-groep. Implisiet in laasgenoemde groep se breuk met tradisionele modusse soos die narratief, wat lineariteit en sluiting beklemtoon, is 'n uitdaging aan die manlik gedomineerde hiërargie. Hejinian (1994:656) verwys in haar essay "The Rejection of Closure" na Elaine Marks wat die aandag vestig op die Franse feministiese skrywers wat die taal gebruik as die enigste deurgang tot die onbewuste, na dit wat onderdruk is en wat, indien dit toegelaat sou word om te herrys, die vasgestelde simboliese orde sou omverwerp, naamlik dit wat Jacques Lacan die Wet van die Vader noem.

#### 4.5.4 *Performance poetry*

Vanaf Jack Spicer se oproep in 1949, "We must become singers, become entertainers," het die fenomeen van die *performance* gedy totdat dit tans as een van die belangrikste manifestasies van die postmodernistiese poësie beskou word (vgl. Hoover 1994:xxix). As reaksie op die elitistiese bedryf van die modernistiese poësie het die Beat-digters geprobeer om met hul voorlesings in koffiehuse en jazz-klubs die poësie terug te neem na die bardiese grondslae daarvan; veral gewild was die hartstogtelike, meesleurende optredes van Allen Ginsberg en Amiri Baraka. Uit dié geleenthede het die *performance* ontwikkel en verruim<sup>38</sup> en spoedig na Europa uitgebrei (vergelyk hoofstuk 5.3.6 oor die situasie in Nederland en Vlaandere).

Onder die eerste bekende *performers* tel die digter Charles Olson, die choreograaf Merce Cunningham, die digter-komponis John Cage en die videokunstenaar Nam June Paik. In hul geskifte het Fiedler, Graff en andere reeds vroeg die *performance* of *happening* as postmodernistiese verskynsel beklemtoon<sup>39</sup>. In die *performance*, sê Bertens en D'haen (1988:19), gaan die inhoud in die vorm op, maar word daar nie na 'n vooropgesette vorm gestreef nie. Die begrip *performance* moet nie met die begrip *uitvoering* verwar word nie, aangesien laasgenoemde term impliseer dat daar

<sup>37</sup> Moramarco (1986:138) vestig ook die aandag op die deurbraak van die vroue in die Amerikaanse letterkunde (hy betrek nie net avant-garde-figure nie, maar ook hoofstroomskrywers). Die veranderende posisie van vroue in die samelewing het beslag gekry in die werk van digters en romanskrywers soos Adrienne Rich (Moramarco noem haar 1972-gedig "Diving into the Wreck" uit haar bundel *A Dream of a Common Language. Poems 1974-1977* van 1978), Carolyn Forché, Louis Glück, Erica Jong, Joyce Carol Oates, Anne Tyler, Ursula LeGuin, Marge Piercy, Gail Godwin, Joan Didion en Alice Walker. Nie een van hierdie skrywers is opgeneem in Hoover se Norton-antologie nie.

<sup>38</sup> Die begrip *performance* word nie net ten opsigte van byvoorbeeld die spontane improvisasies van die Living Theatre gebruik nie, maar by uitbreiding ook in verband met die anti-interpretatiewe, speelse inslag van die fiksie van die *counterculture* (die romans en verhale van Richard Brautigan; die *surfiction* van Raymond Federman en Ronald Sukenick; bepaalde projekte van Joseph Beuys; en die lyf-kuns van Gilbert en George). Hassan (1986:507 en 1987a:446) gee 'n besondere vertolking aan die konsep *performance*. Dit slaan vir hom ook op leersdeelname: deurdat die leser die Iseriaanse leë plekke moet vul, word hy of sy deel van die kreatiewe proses of *performance*.

<sup>39</sup> Die woord *performance* was nog nie in die middel-sestigerjare in omloop nie. Dit term *happening* is deur die beeldhouer Allan Kaprow gemunt vir 'n collage van mense en objekte in beweging (Van Gorp et al 1991:172). Soms word die terme as sinoniem gebruik. Die *performance* en *happening* is nie tot die poësie beperk nie; dikwels neem kunstenaars uit verskillende dissiplines deel aan so 'n geleentheid.



iets bestaan wat uitgevoer word, dit wil sê 'n inhoud wat 'n bepaalde vorm kry. Die *performance* is sigself, dit voer sigself uit; dit kan nie herhaal word nie. Hoewel daar nie beweer kan word dat die *performance* sonder betekenis is nie, is die betekenis (ook die politieke betekenis) altyd vlugtig en ondergeskik aan die hier en die nou.

In 'n era waarin televisie en rock-musiek oorheers, word die *performance* toenemend 'n belangrike kulturele gebeurtenis (vgl. Hoover 1994:xxix). In die vroeg-sewentigerjare het die *performance poetry* 'n nuwe fase binnegegaan met die praatpoësie van David Antin, Jerome Rothenberg se *chants* of dreunsange en John Giorno se elektroniese kore, waardeur die gedigteks uitgebrei is deur middel van die teater en die ritueel. Hiermee keer die poësie terug na die gemeenskapsaard daarvan. Die *performance poetry* rig as 't ware 'n uitdaging tot die siening dat 'n gedig 'n geslote sisteem is wat vir ewig en altyd vasgepen is op kosbare papier. Deurdat die poësie nou in die openbaar lewe kry, vind daar ook 'n ondermyning plaas van die tradisionele voorstelling van 'n leser wat in hermetiese afsondering en stilte in 'n digbundel sit en lees. Die gesproke woord verkry nou dikwels 'n ander karakter - vergelyk Hoover (1994:xxxviii):

Always provisional, living and dying dramatically in the air, the spoken word is also unconditionally public, and therefore frequently political or persuasive in character.

Sommige van die *performance poets* skep hul werk daar en dan voor die gehoor. In die geval van Antin word hierdie praatpoësie later gepubliseer as transkripsies (Connor 1990:120). Giorno, weer, maak nie gebruik van improvisering nie maar studeer sy werk vooraf in. Ander *performers* is Jayne Cortez, wat haar werk in 'n skril stem uitskree; Anne Waldman, wat van dreunsang gebruik maak; Kenward Elmslie, wat in baritonstem sy tekste voorsing; Ed Sanders, wat van tuisgemaakte elektroniese middele gebruik maak; en Wanda Coleman, wat politieke verse bedryf (Hoover 1994:xxxviii).

Die oraliteit van die *performance poetry* stel die kunstenaar in staat om 'n soort rituele verbinding met die gehoor te bewerkstellig, hoe uiteenlopend die groep mense ook mag wees. *Performance poetry* lei eintlik tot die devaluering van die tradisionele opvatting van die gedig as gedig, dit wil sê as 'selfgenoegsame objek', en tot die herinstelling van die funksie daarvan as kommunikasie. Die dilemma van die *performance* lê in die paradoksale status daarvan: dit is 'n kultuuruiting, maar ook 'n kommoditeit (vgl. Hoover 1994:xxxix). Waar hierdie manifestasies begin het as 'n manier om die kunsobjek self te dekommodifiseer, dra die inherente teatraliteit van die *performance* juis by tot die kommoditeitswaarde daarvan. Die publiek betaal byvoorbeeld 'n toegangsfooï om *poetry slams* (bekgevegte) by te woon en daar is in Amerika selfs groot pryse op die spel.

#### 4.5.5 *Language poetry*

In die sogenaamde *language poetry* word tekstualiteit beklemtoon. Omdat hierdie poësie 'n bepaalde moeilikheidsgraad besit en vir die ingewyde leser bedoel is, herinner dit enigsins aan die



hoog-modernisme van T.S. Eliot en Ezra Pound. Tog word laasgenoemde skrywers afgewys weens hul politieke konserwatiewe temas - *language poetry* het 'n sterk Marxistiese en feministiese teoretiese basis. Skrywers soos Ron Silliman, Charles Bernstein, Lyn Hejinian en Bob Perelman het 'n substansiële teoretiese grondslag vir hul werk ontwikkel in tydskrifte soos *L = A = N = G = U = A = G = E* (wat in 1978 begin verskyn het), in *Poetics Journal* en in essaybundels (Perloff 1996b:7; sien ook 1985a:95-108 en 1985b:215-238). Silliman, byvoorbeeld, betoog dat die dominsie van beskrywende en narratiewe (verhalende) aspekte van taal in kapitalistiese samelewings daartoe lei dat kuns 'n kommoditeit word wat die optiese illusie van die werklikheid in die kapitalistiese denke reproduseer (Moramarco 1986:139; vgl. Silliman 1994:660-663). Die *language*-groep se sienswyses word waarskynlik die helderste verwoord deur Bernstein in sy essaybundels *Content's Dream. Essays 1975-1984* (1986) en *A Poetics* (1992) (vgl. Bernstein 1994:676-679).

Hoover (1994:xxxv) vestig die aandag op die uiteenlopende reeks invloede op die *language poetry*: onder meer Gertrude Stein se *Tender Buttons* (1914); die Russiese futuris Velimir Khlebnikov se sogenaamde zaum- of transrasionele taal; Louis Zukofsky se *A* (1959-1978) en die objektivistiese beweging as sodanig; John Ashbery se radikale boek *The Tennis Court Oath* (1962); Jackson Mac Low se kansprosedures in *The Pronouns* (1964-1979); en Charles Olson se stellings teen die individuele ego. Vir die *language* poets is die gedig 'n intellektuele en klankkonstruksie, eerder as 'n uitdrukking van die menslike siel; sodoende verhef hulle die tegniek tot 'n bevoorregte posisie. Lirisisme beteken vir hierdie digters nie 'n metode om emosie mee uit te druk nie maar eerder - soos in die oorspronklike konteks daarvan - die musikale gebruik van woorde. Die taal word nie gesien as 'n transparante venster op die ervaring nie, maar aandag word bestee aan die materiële aard van woorde. Omdat hierdie soort poësie as fragmentaries en diskontinu voorkom, herinner dit aan outomatiese skrywing; tog word dit met groot presisie geskryf en herhaaldelik herskryf. Vir Hoover (1994:xxxvi) herinner hierdie benadering aan William Carlos Williams se definisie van 'n gedig as 'n klein (of groot) masjien wat van woorde gemaak is: "When I say there's nothing sentimental about a poem I mean there can be no part, as in any other machine, that is redundant." Die beginsel van woordoordaad wat dikwels in *language poetry* voorkom, is egter in teenspraak met die ekonomie van die frase en die suggestie van organiese vorm in die Williams-model. Ron Silliman se *Tjanting* (1981), byvoorbeeld, bestaan uit 213 blad-sye prosapoësie, met die laaste paragraaf wat op pagina 128 begin; dit is saamgestel volgens die Fibonacci-getallereeks (Hoover 1994:489). Die *language poets* verkies die prosagedig ter wille van die vormlike vryheid en uitgebreidheid daarvan; hulle bou verwickelde mosaïekstrukture op wat bestaan uit skynbaar onverwante sinne en sinsfragmente. Hierdie skrywers handhaaf nie die gewone logiese linguistiese orde nie, maar maak gebruik van diskontinuiteite in die 'verhaal' en in die beskrywing; 'n kumulatiewe patroon van herhaling met variasie en herkombinerings van sinselemente kom regdeur die teks voor (Moramarco 1986:139). Hoover (1994:xxxvi) verduidelik dat die leser se verwagting van lineêre ontwikkeling enersyds deur hierdie tegniek gefnuik



word, maar dat daar andersyds 'n groter verwysingswêreld geopen word. Omdat die outeur afstand doen van sy of haar 'vals outoriteit' as individuele ego en gewillig is om as 't ware woordrykdomme uit te deel, verkry hy of sy 'n betroubaarder 'outoriteit'. Vanweë die skynbaar gedisorganiseerde voorkoms van hierdie soort poësie moet die leser aktief meewerk aan die betekeniskonstitueringsproses. Die leser is nie net verbruiker van die betekenis nie, maar ook produseerder daarvan (Hoover 1994:xxxvi).

Een van die opvallendste kenmerke van die *language poetry* is die weerstand teen sluiting (Hejinian 1994:653-657), wat impliseer dat betekenis regdeur die gedig aanwesig is, eerder as dat dit bedek word deur liriese en dramatiese epifanieë. Ook stel dit die beperkinge bloot van 'n sogenaamd natuurlike of organiese siening van die poësie. Net soos wat Marshall McLuhan ten opsigte van die televisie beweer het, is die medium van *language poetry* die boodskap daarvan (Hoover 1994:xxxvi). Woorde is nie die bevatters van ewige waarhede nie, maar die materiaal waaruit dit bestaan. Met die *language poetry*, sê Hoover (1994:xxxvii), gaan die profesie van Barthes oor 'n neutrale skryfmodus in vervulling - "the zero degree of writing".

#### 4.5.6 John Cage en kanstegnieke

Die naam van die digter-musikus John Cage kan verbind word met aleatoriese of kanstegnieke, dit wil sê tegnieke waarby die toeval 'n wesenlike rol speel. By die skep van sy *Roaratorio. An Irish Circus on Finnegans Wake* (1982) maak Cage van I Ching-prosedures en mesostieke gebruik (sien Cage 1994:621-625). Laasgenoemde is woordraaisels waarin beklemtoonde letters in die middel van die horisontale versreëls bepaalde woorde uitspel wanneer dit vertikaal gelees word (vgl. Perloff 1989b:207; sien ook Perloff 1985b:201-214). Sodoende wou Cage die taal bevry van sintaksis en dit demilitariseer. Cage staan sterk onder die invloed van die Zen-Boeddhisme en die Dadaïsme; sy werk bewerkstellig 'n oorgang tussen die Europese avant-garde en die Amerikaanse konseptuele kuns. Aleatoriese poësie is nie uitgebreid beoefen deur die generasies van avant-gardiste wat Cage opgevolg het nie. Tog word dit beskou as behorende tot die essensie van die postmodernisme - vergelyk Hoover (1994:xxxiv)<sup>40</sup>:

Yet in its emphasis on the indeterminate and accidental, its reliance on rigid structures and methods to achieve randomization, its use of appropriation and found materials, and its willingness to lend itself equally to performance and to language poetry theory, it is the essence of postmodernism.

#### 4.6 Navorsers oor postmodernistiese poësie

Ruimte-oorwegings laat my nie toe om uitgebreid verslag te doen van die navorsing oor die Amerikaanse postmodernistiese poësie nie - hier kan slegs verwys word na Charles Altieri, Jerome Mazarro en Marjorie Perloff.

<sup>40</sup>

Onder aleatoriese strategieë sou ook die tegniek van meervoudige slotte of meervoudige weergawes van 'n bepaalde gegewe kon ressorteer. Vergelyk Musschoot (1990:7), wat ook op die aleatoriese beginsels in die poësie van Hugo Claus en Bernlef wys.



#### 4.6.1 Charles Altieri en die konsep *immanensie*

Volgens Bertens (1986:24) neem Charles Altieri 'n tussenposisie in tussen Spanos se eksistentiaalistiese historisiteit en die mistisisme wat met die *counterculture* vereenselwig word. In een van die eerste uitgawes van die tydskrif *boundary 2* publiseer Altieri 'n artikel getitel "From Symbolist Thought to Immanence. The Ground of Postmodern American Poetics" (1973)<sup>41</sup>. Hierin verwerp hy 'n modernistiese poëtika en poëtiese tradisie wat feitlik uitsluitlik onder invloed van die simbolistiese tradisie staan. Volgens Altieri (1973:608) soek postmodernistiese digters daarna om die wyses bloot te lê waarvolgens mens en natuur verenig is, sodat die begrip *waarde* gesien kan word as die resultaat van immanente prosesse waarin die mens sowel objek as agent van kreatiwiteit is. Vir sy eie tydgenote, sê Altieri, word God gemanifesteer as energie, as die intense uitdrukking van immanente krag. Net soos by Heidegger impliseer hierdie mistieke eenwees geen metafisiese vlak nie, maar word dit afgespeel op die vlak van die konkrete, outentiek ervare wêreld: "the postmoderns seek to have the universal concretized, to see the particular as numinous, not as representative", sê Altieri (1973:611)<sup>42</sup>. Die werklikheid moet dus - met al die toevallighede en die onbegryplike onsamehangendheid daarvan - konkreet ervaar en aanvaar word; dit moet nie geïntellektualiseer en toegedraai word in skemas nie (Bertens en D'haen 1988:13). In die slot van sy artikel besin Altieri (1973:636-637) oor die potensiaal van die postmodernistiese poësie om 'n bydrae te lewer tot die openbare moraliteit. Twee probleme wat egter in die weg staan van die bereiking van so 'n ideaal, is eerstens die beklemtoning van die geloof aan 'n numineuse kwaliteit wat as 'natuurlik' voorgehou word. Die natuurlike is egter self pre-moorel; om die natuur as basis te beskou van die begrip *waarde* behels 'n geloofsprong - iets wat nie maklik verwesenlikbaar binne die konteks van die alledaagse realiteit is nie. Tweedens veroorsaak die soeke na die numineuse 'n skeiding tussen die digters en die publiek, en lei dit ook tot spanning by die digters self. Waar die rituele wesenlik deel was van die 'primitiewe' lewe, is dit moeilik om in die private, alledaagse, huishoudelike bestaan oomblikke van immanensie te ervaar, wat dan as boustof vir die poësie moet dien ten einde 'n bydrae tot die gemeenskap te lewer; boonop is dit slegs reeds bekeerdes in die gemeenskap wat poësie lees.

Altieri se mistieke, immanentistiese variant van die postmodernisme - wat 'n konkretisering van die universele en 'n perspektief op die spesifieke as heilig, goddelik en gans anders impliseer - vertoon myns insiens raakpunte met Olson se beklemtoning van die konkrete en die immanente en met Allen en Butterick se beklemtoning van die primordiale, die spirituele, die mite en die droom<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Soos reeds gesê, is die tydskrif *boundary 2* blykbaar nie plaaslik beskikbaar nie. Hierdie artikel van Altieri is via die British Library verkry.

<sup>42</sup> Hierdie aanhaling kom ook voor in Bertens (1986:24), Bertens en D'haen (1988:13), Bertens (1995:50) en Van den Akker (1992:177).

<sup>43</sup> In die Lae Lande word die poësie van die numineuse digters van die sestigerjare as deel van die tradisionele poësie beskou (Brems 1981:10 en Tsoen 1997). Onder die produktiewe numineuse digters tel Pol le Roy, Erik van Ruysbeek, Johannes Marijnen en Annie Reniers. Hulle maak gebruik van 'n abstrak-filosofiese jargon en 'n argetipiese simboletaal om die synmisterie te deurgrond. Hul poësie is sterk gerig op die kosmos [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolg.]



#### 4.6.2 Jerome Mazzaro se postmodernistiese kanon

In die voorwoord tot sy *Postmodern American Poetry* (1980) stel Jerome Mazzaro dit duidelik dat sy bundel opstelle oor postmodernistiese digters nie ten doel het om 'n kontemporêre beweging te omskryf nie; dat dit nie gekonsipieer is as uitgebreide, allesomvattende oorsig nie; en dat hy digters soos Robert Lowell uitlaat omdat hy elders breedvoerig oor hulle geskryf het. Wat hy ten doel het, is om sekere terugkerende patrone en invloede in die werk van sewe digters na te gaan binne 'n postmodernistiewe raamwerk: W.H. Auden, Randall Jarrell, Theodore Roethke, David Ignatow, John Berryman, Sylvia Plath en Elizabeth Bishop. Hoewel ek nie ten doel het om Mazzaro se 'postmoderne kanon' te bekritisiseer nie, is dit insiggewend dat nie een van die digters in sy sewetal opgeneem is in die antologieë van Allen (1960), Allen en Butterick (1982), en Hoover (1994) nie; hulle behoort klaarblyklik tot 'n vroeër generasie. Verder is dit opvallend dat hy nie die Beat-digters betrek of na hulle verwys nie, waarskynlik omdat hulle 'n eksistensialisme verbind met 'n mistieke vertrouwe in die *hergeboorte* van die gesproke woord. Ten spyte van groot verskille tussen Mazzaro se sewetal is hierdie digters tog op hul eie, persoonlike maniere betrokke by die werklike wêreld op 'n meer regstreekse, persoonlike en toegewyde manier as wat die geval was met die modernistiese digters. Hulle verkies 'n langer soort gedig en is suspisies ingestel teenoor die kultus van onpersoonlikheid (Mazzaro 1980:ix). Waar die modernistiese skrywers taal wil suiwer in die vorm van die liriese, aanvaar die postmodernistiese digter die kontingente, voorlopige aard van taal.

Enkele aspekte van Mazzaro se studie is van belang vir my ondersoek, byvoorbeeld dat die postmodernisme vir hom verband hou met die wêreld 'daarbuite' en dus nie bloot 'teks' is nie. In sy besinning oor die verbande tussen Olson en Jarrell se sienswyses vestig hy die aandag daarop dat die postmodernisme nie losstaan van die buitewerklikheid en van die maatskaplike wêreld nie en dat daar 'n verband gelê kan word tussen Descartes se interpretasie van die nosie *denke* en bepaalde postmodernistiese opvattinge van taal - vergelyk Mazzaro (1980:viii):

[...] Olson's position as interpreted along the lines of Heidegger as explained by certain French structuralists is not markedly different from what I perceive as Jarrell's meaning. Without the technical language of the structuralists, the formulation of the essential differences between 'modernism' and 'postmodernism' becomes: in conveying of language as a fall from unity, modernism seeks to restore the original state often by proposing silence or the destruction of language; postmodernism accepts the division and uses language and self-definition - much as Descartes interpreted thinking - as the basis of identity. Modernism tends, as a consequence, to be more mystical in the traditional senses of that word, whereas postmodernism, for all its seeming mysticism, is irrevocably wordly and social. Rather than T.S. Eliot's belief that poetry 'is not the expression of personality, but an escape from personality,' postmodernists propose the opposite.

---

en die mistiek, aangesien hulle die essensiële en die transendente in die werklikheidservaring probeer vind. Al word hul werk as marginaal beskou, oefen hulle invloed uit op 'n aantal eksperimentele digters, byvoorbeeld Roger M.J. de Neef.



Bertens (1986:24) bring tereg Spanos se eksistensialisme ter sprake wanneer hy Mazzaro se bundel opstelle betrek. Al maak laasgenoemde nie melding van Spanos nie, is daar by die digters oor wie hy skryf, aanduidings van pogings om kontingente, onmiddellike ervarings te hanteer. Hoewel Mazzaro wel na Heidegger verwys in sy inleiding, situeer hy nie sy postmodernisme in die konteks van Spanos se aanval op die Westerse rasionalistiese logosentrisme nie (Bertens 1986:25). Gevolglik skep sý 'postmoderne kanon' die indruk van 'n losse versameling digters so uiteenlopend as Auden, Berryman en Bishop.

#### 4.6.3 Marjorie Perloff, die "grandmama of American poetry"

Marjorie Perloff het reeds 'n stewige bydrae gelewer tot die teoretisering oor postmodernistiese poësie<sup>44</sup>. In haar bekende studie *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage* (1981) - waarin sy nog nie die term *postmodernisme* gebruik nie - gaan Perloff die ontwikkeling van die avant-gardisme na vanaf die simbolistiese poësie tot in haar eie tyd. Dit val haar op dat tekens van onbepaaldheid reeds by Rimbaud merkbaar is, daardie soort onbepaaldheid wat ook gevind kan word in die werk van Stein, Pound en Williams, en in die poësie van die dekades ná hulle. Volgens hierdie en latere artikels deur Perloff beskou sy *onbepaaldheid* dus nie as die eksklusiewe eiendom van die postmodernisme nie, maar kan dit ook gevind word in die futurisme, die Dadaïsme en die modernisme (vgl. Hoover 1994:xxxix). Vir Perloff bestaan daar duidelik nie 'n hoë skeidsmuur tussen die modernisme en die postmodernisme nie.

In *The Dance of the Intellect* ('n titel wat ontleen is aan Olson se opstel "Projective Verse" - vgl. Hoover 1994:616) besin Perloff (1985b:180-181) oor die ontstaan van die postmodernisme in die Amerikaanse poësie:

Postmodernism in poetry, I would argue, begins in the urge to return the material so rigidly excluded - political, ethical, historical, philosophical - to the domain of poetry, which is to say that the Romantic lyric, the poem as expression of a moment of absolute insight, of emotion crystallized into a timeless patterns [*sic* -PHF], gives way to a poetry that can, once again, accommodate narrative and didacticism, the serious and the comic, verse *and* prose. [...] [A] new poetry is emerging that wants to open the field so as to make contact with the *world* as the *word*.

In die opstel "From Image to Action. The Return of Story in Postmodern Poetry" in dieselfde bundel betoog Perloff (1985b:155-171; vgl. Perloff 1982) dat die postmodernistiese poësie 'n uitdaging rig tot die oorheersing van die liriek. Hierdie dominante poëtiese modus van die vroeg-modernisme (dit wil sê die liriek) omskryf Perloff (1985b:156-157) as die poëtiese vorm "in which the isolated speaker (whether or not the poet himself), located in a specific landscape, meditates or ruminates on some aspect of his or her relationship to the external world, coming finally to some sort of epiphany, a moment of insight with which the poem closes". Die postmodernistiese poging

<sup>44</sup> Vergelyk die bronnelys (Perloff 1980, 1981, 1982, 1985a, 1985b, 1986, 1989a, 1989b, 1990, 1991, 1993, 1996a en 1996b).



om aan die "impasse" (Perloff 1985b:172 e.v.) van die liriek te ontsnap, behels 'n terugkeer na die narratief. Hoewel die 'storie-element' ook in die modernistiese poësie voorkom, byvoorbeeld by Yeats, Eliot en Stevens, is dit dikwels 'n geslote en egosentriese verhalende vorm wat om enkele beelde of beeldgroepe sentreer. Die postmodernistiese poësie keer terug na 'n minder verhewe, minder egosentriese verhaal, een wat gefragmenteer en verplaas is, en waarin die kontingente en onvoltooide aspekte van taal en ondervinding voorop staan. Die benutting van die 'storie' in byvoorbeeld Ashbery se "They Dream Only of America" en in Dorn se *Slinger* beteken egter nie 'n nostalgiese terughunker of 'n heelhartige terugkeer na historiese narratiewe vorme nie, maar juis 'n bevraagtekening van die aard van die *orde* wat deur 'n sistematiese plot-struktuur geïmpliseer word (Perloff 1985b:158). Gevolglik floreer fragmentering en diskontinuiteite in die postmodernistiese poësie; collages van 'onpoëtiese' talige vorme soos briewe, gesprekke, anekdotes, joernale en nuusverslae kom algemeen voor. Vir Perloff (1985b: 181) is Pound die grondlegger van dié soort poësie. In sy *Cantos* word die onderskeid tussen poëtiese en alledaagse taal opgehef; die sentrerende beginsel van die outeur ('n beginsel wat in die Romantiek aan die orde van die dag was) word omvergewerp; en die vermenigvuldiging en ineenskuiwing van verskillende historiese tye verleen daaraan 'n onvoltooide en voorlopige identiteit en 'n historiese oopheid. Onder die digters wat in die voetspore van Pound volg, is Louis Zukovsky, wie se collage-agtige gedig *A* 'n hele agthonderd bladsye beslaan (geskryf tussen 1928 en 1974). Die narratief van hierdie teks is nie lineêr nie - "Zukovsky, like Pound, regards experience as always unfinished, indeed as always only potential - moving toward something that never quite happens" (Perloff 1985b:185).

Perloff (1985b:155-171) se mening dat die postmodernistiese poësie blyke gee van 'n besinning oor en problematisering van estetiese vorme én van sosiale formasies, van die teenstrydige saam bestaan van die selfrefleksiewe én die dokumentêre, beteken dat hierdie poësie ook die kwessie van representasie en die tradisionele nosie van die referensialiteit van die taal problematiseer, juis deur middel van die problematisering van die narratiewe vorm. As sodanig, meen Hutcheon (1989:64), stem dit ooreen met die historiografiese metafiksie - myns insiens 'n geldige verbandlegging<sup>45</sup>.

Verder bespreek Perloff (1981:288-340 en 1985b:215-238) die *performance poems* van John Cage en David Antin, sowel as die werk van die L=A=N=G=U=A=G=E-digters soos Ron Silliman en Charles Bernstein, wie se gebruik van woordspel die historiese materialiteit van woorde bevestig in 'n kultuur wat hierdie materialiteit konsekwent ignoreer. Perloff se navorsing oor postmodernistiese poësie beteken nie dat sy onkrities teenoor die postmodernisme is nie. In haar artikel "Postmodernism/Fin de Siècle. The Prospects for Openness in a Decade of Closure" skryf sy

<sup>45</sup>

In hierdie proefskrif word die term *historiografiese metapoësie* egter gereserveer vir daardie voorbeelde van die postmodernistiese poësie wat 'n duidelike histories-narratiewe inhoud het. Dit beteken egter nie dat hierdie tekste geen beelde bevat nie, maar die beelde bied nie meer 'n finale oplossing nie. Net soos in die geval van Robert Anker se *Goede manieren* (vgl. Mourits 1997:62) is die narratief van *Die heengaanrefrein* 'n verhaal van beelde wat nie na kohesie streef nie, maar wat mekaar teenspreek, aanvul en ondermyn.



(Perloff 1993:9<sup>46</sup>): "It is, I think, the drive toward totalization and hence toward closure that bedevils current discussions of the postmodernism." Die postmodernistiese beklemtoning van die konsep van *verskil* het volgens haar gelei tot een van *verskeidenheid* - 'n "bland diversity" (Perloff 1993:10) wat voldoen aan die algemene standaard van estetiese beoordeling en aan die representasiemodel van die dominante kultuur. Hoewel daar byvoorbeeld in die uitgewersbedryf en aan akademiese instellings erkenning gegee word aan die werk van kunstenaars uit die gemarginaliseerde groepe soos die Afro-Amerikaners, die Asiatiese Amerikaners en lesbiërs, gaan dit ten slotte om die idee en die ideaal van Amerikanerskap as sodanig; aan universiteite word slegs die *eie* literatuur aangebied (weliswaar ten opsigte van die verskeidenheid daarvan); kursusse oor die twintigste-eeuse Italiaanse poësie, Duitse roman en Oos-Europese kunswerke ontbreek. Hierdie Amerika-sentriese ingesteldheid loop parallel met die Euro-sentriese ingesteldheid in die teorie (nie net die teoretisering oor die postmodernisme nie): dit is die werk van Franse en Duitse teoretici wat aan universiteite aandag kry - "incidentally [...] all white men" (Perloff 1993:12). In aansluiting by David Harvey betoog Perloff (1993:10) dat hoewel die postmodernisme ons geleer het dat verskil en verskeidenheid wel saak maak en dat ons moet nadink oor die diskoerse waarin ons die wêreld representeer, dit ons nie geleer het "'how to negotiate differences in fruitful ways, nor did it tell us how to go about the business of communicating with each other after we had carefully deconstructed each other's language'". Saam met Perloff kan daar tereg gevra word: bewerkstellig die postmodernisme nie juis 'n meesternarratief van sluiting en uitsluiting en dus totalisering nie? Hierdie en ander soortgelyke vrae getuig van nadenke oor die verantwoordelikhede van teoretici en akademici.

#### 4.7 Postmodernistiese antologieë

Die ruim digterlike landskap van die Amerikaanse postmodernisme word voorgestel in enkele belangrike antologieë. Wat sowel die inleidings as die teksseleksies van hierdie bundels betref, kan insae verkry word in die omvang van die konsep *postmodernistiese poësie*.

##### 4.7.1 'n Baanbrekende antologie: *The New American Poetry 1945-1960* van Donald Allen (1960)

Sowat tien jaar nadat Charles Olson die term *postmodernisme* begin propageer het, verskyn Donald M. Allen se baanbrekende antologie *The New American Poetry 1945-1960* (1960), wat hy in 1982 saam met George F. Butterick sou hersien en uitgee onder die titel *The Postmoderns*. *The New American Poetry Revised* (laasgenoemde antologie word in 4.7.2 hieronder betrek). Die wyse waarop Bertens (1986), Bertens en D'haen (1988) en Bertens (1995) oor hierdie belangrike bundels in die geskiedenis van die Amerikaanse postmodernisme verslag doen, gee nie net iets te kenne van die historiografiese praktyk in die algemeen nie, maar ook van die marginalisering van

<sup>46</sup>

Die internet-weergawe van die artikel word hier benut.



die poësie in die geskiedenis van die postmodernisme. In hierdie drie gesaghebbende bronne verwys Bertens glad nie na die baanbrekende 1960-uitgawe nie, en dus nie na die betekenisvolle titelverandering met die heruitgawe twee-en-twintig jaar later nie. Bertens den D'haen (1988:19) verwys bloot na die laasgenoemde as 'n "recente bloemlezing", terwyl Bertens (1995:51 én 265) die titel verkeerdelik aangee as *The Postmoderns: The New American Poetry Revisited* (in plaas van *Revised*). Die boekstaving van die geskiedenis van hierdie twee uitgawes is 'n bevestiging van Hutcheon (1988:122) se siening dat 'n *gebeurtenis* in die werklikheid eers historiese *feit* word indien of sodra dit getekstualiseer word. In dié geval het die 1960-uitgawe van die antologie nie 'n *feit* geword in drie belangrike bronne nie.

Die verskyning van Allen se bundel in 1960 is om verskeie redes merkwaardig. In 'n artikel oor die antologiseringspraktyk in die negentigerjare sê Marjorie Perloff in die afdeling getitel "The Modest Opposition" dat die mees opsienbare aspek van hierdie antologie vir haar die bescheidenheid daarvan is - vergelyk Perloff (1996b:1-2<sup>47</sup>):

From the vantage point of 1995, the most startling thing about the Allen anthology - still acknowledged by all later anthologists as the fountainhead of radical American poetics - is its modesty.

Met die siening van Allen se bundel as beskeie kan ek egter nie akkoord gaan nie. Die eerste rede wat Perloff aanvoer vir die bescheidenheid, is die bundelomvang: die bundel beslaan altesaam 454 paginas (384 paginas poësie; die res bestaan uit poëtikale uitsprake, biografiese aantekeninge, 'n bibliografie en indeks), dit bied die werk van 44 digters aan en dek 'n periode van 15 jaar. Hoewel dit nie binne die bestek van my ondersoek val om 'n vergelykende studie te onderneem van die omvang en samestelling van antologieë wat as postmodernisties beskou kan word nie, volstaan ek met 'n enkele opmerking: Indien aantal bladsye, aantal digters en tydvak 'n aanduiding van bescheidenheid is, soos wat Perloff aanvoer, dan is Hoover se *Postmodern American Poetry* van 1994 (wat Perloff 1996b:9 wel in haar artikel betrek; vergelyk ook 4.7.3 hieronder), met 701 paginas (612 paginas poësie; die res bestaan uit poëtikale uitsprake), 103 digters en 'n tydspan van 40 jaar, pro rata ook van 'beskeie' omvang<sup>48</sup>.

Die bescheidenheid van die 1960-bundel is blykbaar vir Perloff (1996b:2) verder geleë in die feit dat die sogenaamde nuwe poësie nie in die kort voorwoord (4 paginas; met Romeinse syfers genommer) as alternatiewe poësie voorgehou word nie en dat die samesteller nie 'n geveg aanknoop met die moderniste nie. In die voorwoord tot *The New American Poetry 1945-1960* stel Allen sy korpus tekste voor as voortsetting van die uitsette van die twee voorafgaande generasies sedert die Tweede Wêreldoorlog en nie as 'alternatief' tot iets spesifieks nie. Allen wil duidelik

<sup>47</sup> Die internet-weergawe van die artikel word hier benut.

<sup>48</sup> In die geval van Allen se 'beskeie' 1960-bundel werk dit uit op 'n gemiddeld van 8,7 paginas per outeur, 2,9 outeurs per jaar. In die geval van Hoover se 1994-bundel is dit gemiddeld 5,9 paginas per outeur, 2,6 outeurs per jaar.



nie provokerend wees nie. Hy teoretiseer nie oor die aard van die 'nuwe Amerikaanse poësie' nie, maar wys tog op 'n algemene kenmerk: die totale verwerping van al die kwaliteite wat met die akademiese poësie geassosieer word (Allen 1960:xi). Sou hy met "academic verse" die nalatenskappe van die hoog-moderniste en die New Critics impliseer wat in die sestigerjare nog steeds in sekere kringe as geldig beskou is? Ek wil waag om te beweer dat Allen se vermyding van kommentaar op die hoog-moderniste en sy vermyding van die literêr-teoretiese debat 'n aanduiding is van diplomatie en versigtigheid (en selfs oorversigtigheid), eerder as van beskeidenheid, soos wat Perloff (1996b:2) meen. Hy onderskei tereg 'n nuwe, opkomende geslag digters, verskaf nuttige inligting oor hul opkoms en maak van die tegniek van diachroniese periodisering gebruik, maar sonder dat hy genoegsaam verduidelik *waarin* die vernuwning en normdeurbreking van die "new American poetry" geleë is. Om hierdie teoretiese hiaat die hoof te bied, neem hy agterin die bundel 'n (waardevolle) reeks poëtikale manifeste deur die skrywers self op (40 paginas), sowel as biografiese aantekeninge (18 paginas). Beskeie? Nie noodwendig nie. Versigtig? Waarskynlik. Waagmoedig? Ja.

Allen se periodiseringswyse verklap myns insiens tog iets van sy houding teenoor die modernisme. Ten opsigte van die na-oorlogse tydvak onderskei hy naamlik drie generasies. Eerstens lewer digters van die 'ouer generasie' ("older generation") van hul belangrikste werk: Williams, Pound, H.D., Cummings, Moore en Stevens. Die tweede generasie bestaan uit skrywers wat in die dertiger- en veertigerjare na vore getree het en ná die oorlog volwassenheid bereik het: Bishop, Denby, Lowell, Rexroth en Zukovsky. Derdens is daar die jonger digters, wat hy in sy bundel bekendstel. Die woordkeuse "[t]hese new younger poets" (Allen 1960:xi) is 'n ongelukkige een indien dit veronderstel is om betrekking te hê op die ouderdom van die skrywers; Charles Olson, die hooffiguur van *The New American Poetry*, is immers sewe jaar ouer as Robert Lowell. Perloff (1996b:2) beskou hierdie (en ander) diskrepansies as "a mild sleight-of-hand": "Allen is surely aware of these discrepancies but he evidently wants to present his 'new poets' as successors rather than rivals so as to strengthen his hand", skryf sy.

In sy kort bekendstelling van die 'jonger' digters beweer Allen dat die skrywers van die "new American poetry" die dominante beweging van die tweede fase van die twintigste-eeuse literatuur is. Hy benoem nie die eerste fase pertinent nie, maar daar kan tog afgelei word dat die oorlog vir hom die breuk tussen die twee fases bewerkstellig het. Hoewel Allen nie hier die term *post-modern* gebruik as aanduiding van die tweede fase van die twintigste-eeuse letterkunde nie, is dit duidelik dat Pound en Williams figure is wat 'n oorgang bewerkstellig vanaf die eerste (voor-oorlogse, modernistiese?) fase. Hy verwys wel kursories na die moderne beweging en na moderne jazz en bestempel die eietydse digters sonder behoorlike opgaaf van rede as die avant-garde - vergelyk Allen (1960:xi-xii):

Following the practice and precepts of Ezra Pound and William Carlos Williams, it [the third generation - PHF] has built on their achievements and gone on to evolve new conceptions of



the poem. These poets have already created their own tradition, their own press, and their public. They are our avant-garde, the true continuers of the modern movement in American poetry. Through their work many are closely allied to modern jazz and abstract expressionist painting, today recognized throughout the world to be America's greatest achievements in contemporary culture. This anthology makes the same claim for the new American poetry, now becoming the dominant movement in the second phase of our twentieth-century literature and already exerting strong influence abroad.

Allen se aanspraak dat die nuwe Amerikaanse poësie van sy bundel behoort tot Amerika se grootste eietydse kultuurverdienste, kom nie vir my as beskeie voor nie (Perloff 1996b:2 haal nie die tweede deel van die laaste sin in bogaande paragraaf aan nie), maar getuig eerder van bravade. Hy bevind hom midde-in 'n ontluikende nuwe literêre periode, lê die moed van sy oortuiging aan die dag om 'n veertigtal redelik onbekende digters aan die breër publiek bekend te stel, wys in die verbygaan op die tradisie waaruit hul werk voortkom, maar sien nog nie kans om aan sy lesers te verduidelik wat die letterkundige vernuwing werklik behels nie. Hy verskaf nie 'n tipologiese model van die 'dominante beweging' van die sogenaamde tweede fase nie en verkies klaarblyklik om nie van die sinchroniese periodiseringstegniek gebruik te maak nie. Al wat hy te kenne gee, is dat die nuwe geslag die kwaliteite van die akademiese verssoort verwerp. Verder is die verbandlegging met jazz-musiek en met abstrakte ekspressionistiese skilderwerk veronderstel om genoegsame regverdiging te bied vir die onderskeiding van 'n nuwe generasie.

Die geslag 'jong' digters wat Allen bekendstel, het 'n omvangryke digterlike uitset, maar hul werk was slegs bekend deur poësievoorlesings of beskikbaar in manuskrip- of pamfletvorm, in klein tydskrifte of in beperkte oplae. Dit gaan dus hier om perifere, nie-gekanoniseerde skrywers wat nog nie toegang verkry het tot die amptelike publikasiesisteen nie; klaarblyklik is dit Allen se eerste oorweging of maatstaf by die saamstel van die versamelbundel (vgl. Perloff 1996b:2). Hoewel die verwysing na die derde na-oorlogse geslag oënskynlik 'n chronologiese term is, hou dit vir Perloff (1996b:3) ook verband met 'n term soos 'derde wêreld' - die verwaarlooste Ander. Hierin lê die groot verdienste van Allen se bundel: dit is 'n supplement tot die kanon. En dít is wat vir my opvallend is, nie die 'bescheidenheid' van die bundel nie.

As 'tweede maatstaf' gebruik Allen dié van groepsidentiteit (gebaseer op geografiese faktore) of literêre gemeenskappe ten einde aan sy lesers iets te kenne te gee van die "history of the period and the primary alignment of the writers" (Allen 1960:xii). Die bundel is gestruktureer volgens vyf groepe digters: dié van die Black Mountain-tydskrifte; die San Francisco Renaissance; die Beat Generation; die New York-groep; en dié van 'n groep sonder geografiese definisie maar wat deur leidende figure in die eerste vier groepe beïnvloed is en wat hul eie poëtikas ontwikkel het. Oor die doen en late van hierdie groepe skryf die samesteller redelik uitvoerig, sonder om hul poësie te tipeer. Altesaam vier-en-veertig digters is verteenwoordig, van wie slegs vier vroue is: Denise Levertov, Helen Adam, Madeline Gleason en Barbara Guest.

Terwyl die nuwe Amerikaanse poësie volgens Allen (1960:xii) besig was om tot dominante



beweging te ontwikkel, was die eintlike dominante poësie-diskoers van die vroeg-sestigerjare egter dié van die koherente, selfgenoegsame gedig - vergelyk Perloff (1996b:4)<sup>49</sup>:

In 1960, The Age Demanded that a poem be self-contained, coherent, and unified: that it present, indirectly to be sure, a paradox, oblique truth or special insight, utilizing the devices of irony, concrete imagery, symbolism, and structural economy. The paradigmatic poem was John Crowe Ransom's 'The Equilibrists,' or perhaps his 'Bells for John Whiteside's Daughter.' The speaker was 'dramatized' - a persona, whose relation to the poem's author was 'hidden'; the norm was show not tell, as Cleanth Brooks and Robert Penn Warren repeatedly pointed out in their *Understanding Poetry*.

Hierdie soort poësie het neerslag gevind in 'n antologie van Donald Hall en Robert Pack, getitel *New Poets of England and America*, wat twee jaar ná Donald Allen se bundel verskyn het en aanleiding gegee het tot "the so-called battle of the anthologies" (Hoover 1994:xxviii). Hall en Pack se bundel staan duidelik in die tradisie van die New Criticism, wat 'n meer tradisionele, formele, afgeronde en verfynde digsoort voorgestaan het. Die bundel verteenwoordig die dominante poësie-diskoers van die sestigerjare, wat 'n navolging was van Cleanth Brooks se opvattinge in *The Well-Wrought Urn*, waarin vakmanskap en tradisionele onderwerpmateriaal voorrang geniet; onderliggend hieraan was die steun op 'n wit, hoër-middelklas leserspubliek (Hoover 1994:xxviii). Gesien teen dié agtergrond, moes die kennismaking met die verse van nuwe digters in Allen se bundel waarskynlik vir die eerste leserspubliek 'n verfrissende ervaring gewees het; die essays agterin verhelderend. Daarom was die publikasie van die werk van vier-en-veertig onbekende digters so 'n belangrike historiese gebeurtenis, 'n mening wat Perloff (1996b:4) ook huldig.

Teenoor die digters van Hall en Pack se antologie was die digters van Allen se keuse voorstanders van vreemdheid en vervreemding, die irrasionele en die spontane. In die tradisie van Walt Whitman en William Carlos Williams het Allen se digters ook die Amerikaanse idioom en landskap beklemtoon. Hoewel hulle oorwegend manlik was, was hulle verteenwoordigend van ander etniese en sosiale groeperinge as waaraan lesers gewoond was: heelwat van dié digters was van Joodse, Ierse en Italiaanse afkoms; party was swart; ander homoseksueel. Hulle het hoofsaaklik in New York en in San Francisco gewoon, waar hulle beïnvloed is deur die ander kunste, in die besonder jazz en die skilderkuns. Nie een van hulle was akademies nie. "The distinction between bohemia and academia was clear in 1960", sê Hoover (1994:xxix).

Wat vir my veral in die voorwoord van Donald Allen se baanbrekende bundel opval, is die enkele tekens van selfrefleksiwiteit, die beklemtoning van die ontstaan van 'n nuwe literêr-historiese tydvak en die bewuswees van die historiografiese funksie van die antologie - vergelyk byvoorbeeld Allen (1960:xii, xiii en xiv):

<sup>49</sup> Perloff (1996b:4) stel dit dat die dominante diskoers van die sestigerjare vanuit die gesigspunt van die negentigerjare geensins dieselfde was as die modernisme van vroeg in die eeu nie. Hoover (1994:xxviii) meen egter dat daar duidelik verbande is met die opvattinge van die New Critics.



In order to give the reader some sense of the history of the period and the primary alignment of the writers, I have adopted the unusual device of dividing the poets into five large groups, though these divisions are somewhat arbitrary and cannot be taken as rigid categories. [...] Occasionally arbitrary and for the most part more historical than actual, these groups can be justified finally only as a means to give the reader some sense of milieu and to make the anthology more a readable book and less still another collection of 'anthology pieces.' The statements on poetics, the biographical notes and the bibliography are aids to a more exact understanding of literary history. [...] The preparation of this anthology presented a series of formidable problems. As I have said, only a fraction of the work has been published, and that for the most part in fugitive pamphlets and little magazines.

Met sy *New American Poetry* het Donald Allen as eerste 'alternatiewe' antologiseerder beslag gegee aan daardie kategorie poësie wat bekend staan as "the other tradition". Hierdeur het hy die weg gebaan vir ander antologiseerders wat die kanon wou uitdaag en die letterkunde wou demokratiseer deur middel van 'alternatiewe' antologieë. Die ironie van sodanige pogings tot dekanonisering is egter dat dit meermale 'n nuwe vorm van kanonisering is.

#### **4.7.2 Van radikaal tot respektabel: *The Postmoderns. The New American Poetry Revised* van Donald Allen en George Butterick (1982)**

Die gewildheid van *The New American Poetry* het daartoe gelei dat Allen teen die laat-sewentigerjare versoek is om die bundel te hersien en op datum te bring. Dit het hy gedoen met die hulp van die digter George F. Butterick, 'n student van Olson. Met die heruitgawe in 1982 vind 'n opvallende titelverandering plaas: *The Postmoderns. The New American Poetry Revised*. Naas die bekende name van onder meer Charles Olson, Robert Duncan, Lawrence Ferlinghetti, Barbara Guest, Gregory Corso, Denise Levertov, Paul Blackburn, Robert Creeley, Edward Dorn, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Frank O'Hara, John Ashbery en LeRoi Jones (Amiri Baraka) uit die 1960-uitgawe, bevat die 1982-heruitgawe ook werk van Diane di Prima, Robert Kelly, James Koller, Joanne Kyger, Jackson Mac Low, Jerome Rothenberg, Anne Waldman en Anselm Hollo. Vyftien van die 1960-digters word weggelaat en die geografiese groeperinge word prysgegee ten gunste van 'n chronologiese rangskikking volgens outeurs.

Deur sy poging om die bestaande kanon te ondermyn, het Allen se 1960-bundel op sy beurt weer 'n belangrike bydrae tot die skep van 'n nuwe kanon gelewer. Waar slegs 'n fraksie van die werk in die sestigerjare reeds in bundelvorm verskyn het en Allen sy toevlug tot efemere klein tydskrifte moes neem, was baie van die oorspronklike groep digters intussen so aktief werksaam dat meer as een bundel van hulle gepubliseer is en dat daar selfs uitgawes met hul versamelde werke verskyn het; artikels en dissertasies is oor hul poësie geskryf, vertalings van hul werk is onderneem, en biografieë en bibliografieë is saamgestel. Allen en Butterick (1982:11) wys daarop dat die twintig jaar wat verloop het tussen die twee uitgawes van die versamelbundel bevestiging gebring het van die prestasies van die digters wat oorspronklik opgeneem is. "The passage of twenty years", sê hulle, "has brought confirmation of the achievements of the poets represented" (Allen en Butterick 1982:11). Sodanige bevestiging beteken natuurlik dat hierdie digters deel geword het van die



kanon - "'confirmation' goes hand in hand with mainstreaming", skryf Perloff (1996b:6). Die sogenaamde New American Poets van die vyftiger- en sestigerjare het erkenning gekry, hul werk is opgeneem in die *Norton Anthologies of Poetry* en *establishment*-pryse is aan hulle toegeken. Kortom: heelwat van die radikale jong skrywers van die "little magazines" het hoogs respektable *establishment*-figure geword. En dit is vir Perloff (1996b:5) die rede waarom die 1982-uitgawe nie so 'n impak op die leserspubliek gehad het as wat die geval was met die 1960-uitgawe nie. In 1982 was daar dus nie meer 'n duidelike grens tussen die 'rou' en die 'gekookte' nie, tussen die 'eksperimentele' en die 'veilige' poësie nie (Perloff 1996b:6).

'n Aspek wat egter vir my meer opvallend vertoon in die 1982-bundel as in die een van 1960, is die bemoeienis met die geskiedenis, veral die meer resente geskiedenis, gepaardgaande met 'n besinning oor die skryfproses self. Kortom: dit waarna Hutcheon (1988) ten opsigte van die prosa verwys as *historiografiese metafiksie*. Die pogings om in te gryp in die geskiedenis ten einde 'n greep op die werklikheid te probeer verkry, hang saam met 'n totaal ander perspektief op die werklikheid en sodoende op 'n andersoortige strukturering daarvan. Soos dit op die agterblad van die 1982-uitgawe lui:

This anthology includes many of the major poets to have emerged and gained pre-eminence since World War II, and whose writing reflects not only the significant changes in this nation's postwar history, and the coming to grips with a nuclear age, but also an entirely new way of looking at and structuring reality. United by their 'postmodernist' concerns with spontaneity, 'instantism,' formal and syntactic flexibility, and the revelation of both the creator and the process through the writing itself, these 38 poets represent very diverse strains of an essential American individualism.

In hul voorwoord tot die heruitgawe sê Allen en Butterick (1982:9) dat die 'eksperimentele' poësie van die digters na die Tweede Wêreldoorlog beskou kan word as die dominante krag in die Amerikaanse poësietradisie. Enersyds, sê hulle, word hierdie digters se werk gekarakteriseer as eksperimenteel, andersyds huldig literatuurhistorici die mening dat hulle tot die mees outentieke, inheemse Amerikaanse skrywers behoort, in navolging van die hoofstroom van Emerson, Whitman, Pound en Williams. Die beoefenaars van die sogenaamd nuwe Amerikaanse poësie is al op uiteenlopende wyses benoem: "projectivists, the poetic 'underground,' the New York School, the Beat Generation, the San Francisco Renaissance, the Black Mountain Poets, or, most generally, the avant-garde" (Allen en Butterick 1982:9). Dié digtersgroepe het in die vyftigerjare na vore getree en in die dekades van sestig en sewentig die toneel oorheers. Daar is by hulle 'n voorkeur vir vryheid van vorm, in teenstelling met die akademiese, formalistiese digsoort waar rym en metrum oorheers.

Aanvanklik publiseer hierdie digters hul werk in tydskrifte soos *Black Mountain Review*, *Evergreen Review*, *Ygen*, *Floating Bear*, *C*, *Fuck You/ A Magazine of the Arts*, *Caterpillar* en *The World* en by klein uitgewers soos Jargon, City Lights, White Rabbit, Totem, Four Seasons, en



Grey Fox<sup>50</sup>. Vir sommige van hierdie digters was die imagisme<sup>51</sup> die belangrikste inspirasiebron; vir ander (in die besonder O'Hara en Ashbery) was dit die dissosiasies van die post-simbolistiese Franse poësie (dit wil sê die surrealisme). Die samestellers beklemtoon die maatskaplike bydrae wat hierdie uiteenlopende groep digters lewer in 'n era van kernkrag en konsepte soos *entropie*<sup>52</sup> en die *global village*<sup>53</sup> en skryf as volg (Allen en Butterick 1982:9):

They respond to the limits of industrialism and high technology often by a marked spiritual advance or deference, an embracing of the primal energies of a tribal or communal spirit, side by side with the most stubborn sort of American individualism. Their influence on English-speaking poetry at large has reversed the longstanding obeisance to academically sanctioned formalism. There are revolutionaries among them, as well as quieter (but no less deliberate) practitioners. Their most common bond is a spontaneous utilization of subject and technique, a prevailing 'instantism' that nevertheless does not preclude discursive ponderings and large-canvased reflections.

Opvallend van hierdie versamelbundel is die verskeidenheid van onderwerpe, stemme, style, toonaarde en tegnieke. Tog word hierdie skrywers gesamentlik en oorkoepelend benoem as postmoderniste. Die gebruik van die benaming *The Postmoderns* in die titel van die heruitgawe word geregverdig deur die omvattendheid van die term. Hoewel daar nog in die omgang na enkele van die digters in hul bundel verwys word as behorende tot die 'oorspronklike' *Beats*, die Black Mountain-groep of die New York-skool, sê Allen en Butterick (1982:11) dat die meeste van hulle teen die tagtigerjare vry is van sodanige etikettering. Die vroeëre benaminge het intussen uitgedien geraak as gevolg van die digters se verdere aktiwiteite en verbintenisse. Die term *postmodern* is meer omvattend, maar besit tog bepaalde presiseringswaardes. Dit voer die digters verder as die lokale en die plaaslike en laat so hul rol in die internasionale literêre toneel blyk. Vir die samestellers beteken *postmodern* nie bloot tydsgewys ná die *modernisme* van Pound en Eliot, Auden en Stevens en hul opvolgers soos Berryman en Lowell, Bishop en Sexton nie. Die postmodernisme is meer as bloot 'n voortsetting van die modernisme wat in ongeveer 1910 begin is; dit word gekenmerk deur inklusiwiteit en 'n gewilligheid om die verlede te benut. Ten spyte daarvan dat die nuwe digters self nie die term op eenvormige wyse hanteer nie en dat daar verskille tussen hul werk is, is daar 'n belangrike gemene deler, naamlik konfrontasie en restourasie - Allen en Butterick (1982:12) skryf:

<sup>50</sup> Vergelyk in hierdie verband die opkoms van die "little magazines" in die tweede helfte van die sewentigerjare in Suid-Afrika, met as gemeenskaplike kenmerk 'n teenkantiing teen sensuur (Kannemeyer 1988:458-160).

<sup>51</sup> Die imagisme was 'n skool van Britse en Amerikaanse digters met 'n kort maar invloedryke bestaan (Visser 1992:182; vgl. Cuddon 1985:324). Hierdie groep het die volgende digters ingesluit: Ezra Pound, Amy Lowell, T.E. Hulme, William Carlos Williams, Richard Aldington, H(ilda) D(oon) Little en F.S. Flint. Die beklemtoning van beeldspraak, 'n eksperimentering met vorm en ironie en 'n vermyding van die tradisionele digterlike segging en sintaksis is kenmerke van die imagisme. Die imagiste was ook onder invloed van die Franse simbolistiese digkuns en die destyds pas ontdekte Japannese en Chinese digkuns. Die belangrikheid van die imagisme is daarin geleë dat dit 'n fase binne die algemene ontwikkeling van die modernistiese poëtika oor die digkuns was, 'n fase waartydens rigtinggewende norme en opvattinge uitgewerk en opgeklare is.

<sup>52</sup> Die konsep *entropie* het te doen met die afbraak van die materie en energie in die heelal tot by 'n toestand van inerte eenvormigheid (HAT).

<sup>53</sup> Dit is 'n eggo van Marshall McLuhan se idee van die sogenaamde *global village* en Hassan se siening van 'n globale bewussyn (vgl. Bertens en D'haen 1988:32).



Primarily, it is a stance that does not shrink from confrontation with previously held convictions and proprieties, while seeking a restoration of some very ancient ones. It is an outlook that is not diffident, complacent, quibbling, but more often bold, committed, even heroic. The break is never so cleanly cut, but, like the Middle Ages or the romantic period, it is there - in style, attitude, belief, shared experience, technique, and what is disdained.

Hierdie omskrywing is in ooreenstemming met Linda Hutcheon (1988:2) se opvatting dat die postmodernisme nie 'n totale breuk met die modernisme is nie, maar dat dit 'n kultuur is waarin die beginsel van *én ... én* geld, nie een van *óf ... óf* nie. Die dubbelgekodeerdheid van die poësie van die Amerikaanse postmodernisme blyk uit die feit dat daar tegelykertyd gekonfronteer én gerestoureer word. Konfrontasie van die "'static' quo" (Allen en Butterick 1982:12) vind plaas op die gebied van sowel styl as onderwerp. Stilistiese kenmerke van die postmodernistiese poësie is die verkenning van die taalsisteem, 'n idiosinkratiese vormhantering, 'n sintaktiese veerkragtigheid en die benutting van die ritme van rituele en inkantasies. Wat onderwerp betref, word die gedigte gekenmerk deur 'n aanvaarding van die primordiale; van geestelike en seksuele behoeftes; van wetenskaplike ontwikkelinge; van die mite en die droom; van toeval en verandering. Soos wat Bertens en D'haen (1988:13 en 19) dit stel, gaan dit dus om 'n allesomvattende aanvaarding van die konkrete wêreld, 'n aanvaarding wat dikwels gekenmerk word deur 'n bepaalde eerbied en ontsag wat lei tot 'n houding wat as preliterêr en prerasioneel beskou kan word; die verwoording van die regstreekse, nie-intellektualiserende respons staan sentraal (sien ook Bertens 1991:126).

Allen en Butterick (1982:9) se beklemtoning van die onmiddellikheid ("instantism") as die gemeenskaplike kenmerk van die postmoderniste se poësie verdien myns insiens kommentaar. Hoewel sekere van die oorspronklike digtersgroepe van die vyftigerjare wel gestreef het na 'n oombliklikheid van ervaring en segging, word so 'n strewe en verlange paradoksaal genoeg in sekere gevalle juis bewerkstellig deur nougesette aandag tydens die skryfproses en deur vele herskrywings - soos wat die geval is by die taalgerigte skrywers (die sogenaamde *language poets*). Aan hierdie sake bestee Paul Hoover aandag in die voorwoord tot sy antologie.

#### **4.7.3 Die postmodernisme as omvattende term: *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology* van Paul Hoover (1994)**

In die uitgebreide inleiding tot sy *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology* van 1994 doen Paul Hoover verantwoording van die titel: *postmodernisme* beteken vir hom die historiese periode ná Wêreldoorlog II; 'n eksperimentele benadering tot komposisie; en 'n wêreldsiening wat verskil van dié van die hoofstroom, waarby narcissisme, sentimentaliteit en selfuitdrukking die botoon voer. Die term *postmodernisme* vir vir hom omvattend genoeg om die verskeidenheid van eksperimentele praktyke sedert die oorlog te akkommodeer: vanaf die orale poësie van die Beats en die *performers* tot by die meer skryfmatige werk van die New York School en die *language poets* (Hoover 1994:xxv).



Met die gebruik van die woord "writerly" tussen aanhalingstekens in die heel eerste paragraaf het die leser reeds 'n aanduiding dat Hoover se inleiding meer teoreties gaan wees as wat die geval is by die ander twee antologieë. Ook is dit 'n meer uitgebreide bespreking: 15 paginas teenoor 4 elk in die geval van die twee reeds bespreekte bundels. In die eerste afdeling van die inleiding stel Hoover hom ten doel om die konsep *postmodernistiese poësie* te omskryf. In sy duidelik hibridiese benadering beskou hy nie die postmodernisme as 'n totale breuk met die romantiek en die modernisme nie, maar aan die ander kant is dit ook nie 'n enkele styl wat lineêr netjies strek vanaf Pound tot by die taalgerigte poësie nie. Die postmodernisme is vir hom eerder 'n voortgaande proses van weerstand teen die hoofstroomideologie - vergelyk Hoover 1994:xxvii:

In general, postmodern poetry opposes the centrist values of unity, significance, linearity, expressiveness, and a heightened, even heroic, portrayal of the bourgeois self and its concerns. The poetry in this volume employs a wide variety of oppositional strategies, from the declaratory writings of the Beats to the more theoretical but fiercely political work of the language poets. The empty sign, like the use of transgressive material or aleatory composition, is but one means of that resistance.

Onder die tendense wat Hoover (1994) in die loop van die bespreking noem, tel ook - naas die reeds genoemde skryfmatigheid - die volgende: pluralisme; appropriasie (intertekstualiteit); self-refleksiwiteit; onbepaaldheid; oraliteit; improvisasie; 'n persoonlike ingesteldheid; 'n afkeur van pretensie; 'n bevraagtekening van die romantiese konsep van die Self; 'n wantroue in die metafisiese en die transendentale betekende; prosesmatigheid; konstruktivisme; metode en intuïsie (in plaas van intensie); narratiewe verdubbeling; en kontradiktoriese weergawes.

In die tweede afdeling van sy inleiding bied Hoover (1994:xxvii e.v.) 'n oorsig van die poësie wat in sy antologie bygebring is. In dié oorsig maak hy van sowel diachroniese as sinchroniese periodisering gebruik: hy volg 'n min of meer chronologiese lyn vanaf die digtersgroepeerings van die vyftigerjare tot by die meer onlangse *language poetry*, maar vul hierdie 'verhaal' aan met kort besprekings van die aard en kenmerke van die verskillende postmodernistiese digsoorte en strategieë (in dié opsig vul hy dus die leemte van Allen se 1960-antologie aan). Hy bestee agtereenvolgens onder meer aandag aan die volgende bewegings en figure: die San Francisco Renaissance; die Beats; die New York School; John Ashbery; Charles Olson en die Black Mountain-groep; die etnopoësie en *deep image*-poësie van Jerome Rothenberg; die aleatoriese poësie van John Cage; die prosagedigte van Andrei Codrescu, Russell Edson en Maxine Chernoff; die deurbraak van die vroue in die sewentigerjare<sup>54</sup>; en veral dit wat hy as die twee dominante modusse van die jare tagtig en negentig beskou, naamlik *language poetry* en *performance poetry*. Die 'meer teoretiese' ingesteldheid van Hoover se inleiding hang myns insiens saam met die institusionalisering van die postmodernisme: sedert die vyftigerjare het dit deel van die literêre en

54

In die Afrikaanse poësie het die deurbraak van die vroue ook in die sewentigerjare plaasgevind met die debute van onder meer Antjie Krog, Lina Spies, Wilma Stockenström en Sheila Cussons.



kulturele sisteem geword. Hoover (1994:xxix) vestig byvoorbeeld die aandag daarop dat heelwat van die avant-gardiste wie se werk in sy antologie opgeneem is, aan universiteite verbonde is (teenoor die digters van die vyftiger- en sestigerjare). Die radikalisme wat so baie van die digters van die sestigerjare geïnspireer het, het ook mettertyd uitdrukking gevind in kritiese benaderings soos die feminisme, die poststrukturalisme en die multikulturalisme.

#### 4.8 'n Enkele diskoers?

In hierdie hoofstuk is 'n poging aangewend om die ontstaan en ontwikkeling van die diskoers oor die Amerikaanse postmodernistiese poësie na te gaan, met aandag aan die bydraes van enkele digters, teoretici en antologiseerders. Dit het geblyk dat daar nie slegs een enkele diskoers oor hierdie literêre sisteem bestaan nie, maar verskillende diskoerse - diskoerse wat mekaar selfs weerspreek. Grondliggend aan dié diskoerse is daar 'n problematisering van referensialiteit en representasie en 'n uitdaging van meesternarratiewe of hoofstroomideologieë.

Omdat die postmodernisme in Amerika beslag gekry het, is die keuse van die Amerikaanse postmodernistiese poësie as ondersoekgebied voor die hand liggend. Wat die invloed van die Amerikaanse postmodernisme op die Afrikaanse letterkunde sou wees, asook die resepsie daarvan in Afrikaans, is 'n saak wat buite die begrensing van my proefskrif val maar wat ondersoek regverdig<sup>55</sup> (vergelyk Ruiter 1991 se ondersoek na die resepsie van die Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland). Intussen kan daar maar net gespekuleer word oor die invloed van die Amerikaanse postmoderne kultuur op Afrikaanse digters. Die kulturele boikotaksies van die Lae Lande in die sewentiger- en tagtigerjare het daartoe gelei dat Afrikaanssprekende skrywers hulle toenemend tot die Anglo-Amerikaanse kultuurwêreld gewend het. Saam met Van Heerden (1997:34) wil ek waag om te beweer dat Suid-Afrikaanse intellektuele tydens die boikotjare in 'n groter mate as voorheen "vir stimulasie en die invloed van nuwe idees" aangewese was op "die sterk - en dikwels populêre - kulturenergie wat Suid-Afrika vanuit die Verenigde State oorspoel het". Hierdie "kulturenergie" kon die Afrikaanse digters bereik het deur sowel poësie as prosa. Teoretiese werke was heel geredelik beskikbaar in Engels; dit geld ook vertalings uit Frans. Dit wil selfs voorkom asof die postmodernisme as fenomeen spoediger inslag in die Afrikaanse letterkunde gevind het as wat dit in die Nederlandse en Vlaamse letterkundes die geval was (vgl. Van Heerden 1997:35) - letterkundes waaruit Afrikaanse literatore en skrywers tradisioneel op grond van die taalverwantskap put.

In die volgende hoofstuk word aandag bestee aan die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Lae Lande.

<sup>55</sup>

'n Enkele interessante voorbeeld van moontlike invloed of ten minste kennisname: Pirow Bekker, aan wie se historiografiese metagedig "Apollo Smintheus" hoofstuk 7 van my proefskrif gewy word, betrek die werk van Gregory Corso en Lawrence Ferlinghetti in sy studie oor die titel in die poësie (Bekker 1970:79-80).



## Hoofstuk 5

### Die diskoers oor *postmodernisme en poësie*: 'n Trae ontvangs in Nederland en 'n lewendige debat in Vlaandere

Schoonheid haar gezicht verbrand - een krant over die kop,  
neuk de waarheid en zie: je wordt vervoerd door nieuwe ogen.  
Dode vaders uit de tram gegoooid, zweer je nieuwe levens  
samen in cafés [...]

Robert Anker

#### 5.1 Literêre sisteme en die enkelteks

Die doelstelling met die vorige hoofstuk was om die ontwikkelingsgeskiedenis van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in Amerika na te gaan omdat die postmodernisme 'oorspronklik' in die Amerikaanse poësiekritiek beslag gekry het. Terselfdertyd wou ek ook die aandag vestig op die verruiming wat die begrip *postmodernisme* sedert die vyftigerjare ondergaan het en die verskillende (selfs botsende) opvattinge wat daarvoor bestaan. In hierdie hoofstuk word na die situasie in die Lae Lande gekyk. 'n Eerste rede wat hiervoor aangevoer word, is die verwantskap tussen Afrikaans en Nederlands en die noue akademiese bande vóór en ná die boikotjare tussen Afrikaanse, Nederlandse en Vlaamse universiteite. Tydens die boikotjare was Afrikaanse intellektuele meer aangewese op Anglo-Amerikaanse as op Nederlandse boeke, wat blootstelling aan die postmodernisme waarskynlik bevorder het; ná die boikotjare kon uitwisseling met die Lae Lande weer plaasvind en kon kennis geneem word van teoretiese opvattinge aldaar. Tweedens bied kennisname van die situasie in die Lae Lande 'n voorbeeld van die ontvangs van die postmodernisme in 'n Europese kultuur - 'n ontvangs wat nie altyd besonder gul en hartlik was nie, veral nie in die poësiewêreld nie. In die derde plek bied dit die geleentheid om die verskille tussen die Nederlandse en Vlaamse diskoerse oor die postmodernisme te demonstreer. Anders as in Nederland, is daar in Vlaandere 'n lewendige belangstelling in en gesprekvoering oor die postmodernisme, wat waarskynlik deur die 'Franse konneksie' gestimuleer word. Vierdens kan die verskille tussen die Amerikaanse en Nederlands/Vlaamse postmodernisme-opvattinge belig word: in die Lae Lande voer die poststrukturealistiese variant van die postmodernisme die botoon. Net soos in die geval van die vorige hoofstuk, is die bedoeling nie om die 'evolusie' van die postmodernisme tot in die fynste besonderheid na te gaan nie. Die leser moet dus nie hier 'n gedetailleerde weergawe verwag van publikasies, *performances* en polemieke nie, of 'n informatiewe *Wie's wie* van die postmodernisme in die Lae Lande nie. Daar word nie gestreef na literêr-historiese en -ensiklopediese volledigheid nie, maar om sekere momente in die literatuurgeskiedenis van die Lae Lande uit te lig wat belangrik is vir 'n bespreking van *postmodernisme en poësie*. Vir hierdie doel word gebruik gemaak van (en swaar geleun op) veral (in chronologiese orde) Brems (1981 en



1984<sup>1</sup>), Brems (1993a, 1993b en 1993c), Brems en De Geest (1991), De Geest (1993), Gerits (1984), Anbeek (1990) en Van den Akker (1993), aangevul met standpunte van medewerkers aan Schenkeveld-Van der Dussen (1993) se *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*<sup>2</sup>. Omdat ek op hierdie bronne aangewese is en nie toegang het tot inligting oor die jongste ontwikkelinge soos weerspieël in byvoorbeeld *De Haagse Post* nie, is ek genoodsaak om gebruik te maak van die eenvoudige lineêre model van aksie en reaksie wat die betrokke skrywers benut ("de actie-reactie-dinamiek van de literatuurgeschiedenis" - Brems 1981:26); anders gestel: van vernuwing teenoor tradisie. Hoewel hierdie konvensionele model 'n sekere nuttigheids waarde besit in die onderrig-situasie, en hoewel die betrokke navorsers by geleentheid ook wys op die beperkinge daarvan, is ek van mening dat dit nie die kompleksiteit van die kultuurverskynsels van veral die tagtiger- en negentigerjare in ag neem nie. Die verwagting van herhaaldelike 'vernuwing in die letterkunde' strook nie met postmodernistiese tekstualiteitsopvattinge nie (sien ook hoofstuk 6.2)<sup>3</sup>. Ook kan dit binne 'n postmodernistiese raamwerk problematies wees om na die literatuur as selfgenoegsame sisteem te kyk, sonder inagneming van die plek van hierdie sisteem binne die netwerke van ander kultuursisteme en die interaksie tussen hierdie sisteme binne die era van die postmoderniteit.

Die vraagstelling wat hierdie hoofstuk onderlê, is as volg: Wat is die invloed wat van die Amerikaanse postmodernisme uitgegaan het op die Nederlandse en Vlaamse poësie en poësie-opvattinge<sup>4</sup>? Hoedanig is die interaksie tussen die onderhawige literêre sisteme? Watter momente in die tersaaklike literêr-kritiese en literêr-teoretiese debat is van belang by die bestudering van postmodernistiese poësie as sodanig en historiografiese metagedigte in die besonder? Wat is die rol van antologieë in die geskiedenis van die postmodernisme in die Lae Lande? Wat is die rol van literatore in die bestendiging al dan nie van 'n konsep en term soos *die postmodernisme*? Van die afleidings wat in hierdie hoofstuk - en in die volgende een oor die Afrikaanse digterlike landskap - gemaak word, is dat daar nie tydensgewys 'n netjiese korrelasie bestaan tussen die Amerikaanse, die Nederlandse, die Vlaamse en Afrikaanse letterkundes nie en dat daar nie 'n enkele narratief oor of omskrywing van die postmodernisme as verskynsel bestaan nie. Ondanks

<sup>1</sup> Twee van Brems se essays, naamlik "Als een weerbarstig anachronisme. (De Nederlandse poëzie 1960-1980)" uit sy *Al wie omziet* en "Ontwikkelingen in de poëzie na zestig" in Anbeek *et al.* se *Nederlandse literatuur na 1830*, oorvleuel gedeeltelik. Ter wille van lesersgerief word in hierdie hoofstuk soms na albei hierdie bronne verwys.

<sup>2</sup> Waar die historiese gegewens ooreenstem of nie ooglopend weersprek word in die geraadpleegde bronne nie, word bronverwysings om stilistiese redes nie telkens verstrek nie.

<sup>3</sup> Schenkeveld-Van der Dussen (1993) se omvangryke en stimulerende literatuurgeskiedenis is 'n wegbreek van die konvensionele lineari-teitsmodel. Tydens die Winterschool in Utrecht (1995) is daar telkens verwys na die postmodernistiese samestellingswyse van die bundel. Die model vir die opset van die boek was *A New History of French Literature* onder leiding van Denis Hollier, waaraan 164 vakspesialiste meegewerk het (in die geval van die Nederlandse literatuurgeskiedenis is dit 109 outeurs). Schenkeveld-Van der Dussen skryf in die "Woord vooraf" (1993:viii) ten opsigte van die Franse literatuurgeskiedenis: "De polyperspektivische kijk op de Franse letterkunde die hierin is geboden, is even prikkelend als passend bij de postmoderne samenleving die een centraal perspectief schijnt te missen." 'n Sewedelige Nederlandstalige literatuurgeskiedenis word tans (2000) in die vooruitsig gestel, soos aangekondig in *Meerstemmig akkoord* van die Nederlandse Taalunie.

<sup>4</sup> Vergelyk in hierdie verband Frans Ruiter se proefskrif, *De receptie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland* (Ruiter 1991), waarin aandag bestee word aan die resepsie van postmodernistiese outeurs uit die Verenigde State in Duitsland en Nederland en die diskussie oor postmodernisme, kuns en kritiek in Duitsland. Die postmodernisme het ietwat later in Nederland en Vlaandere beslag gekry as wat die geval was in die omringende lande.



die 'probleem' om die postmodernisme as fenomeen of as 'objek' te omskryf, blyk dit duidelik uit die ondersoeke van heelwat Vlaamse en Nederlandse navorsers dat 'n postmodernistiese *benaderingswyse* (of *metodiek*) die leser wel toelaat om vrae aan sekere resente tekste te stel wat nie met behulp van 'n ander benaderingswyse moontlik is nie en om die postmodernisme te hanteer as 'n instrument om 'n vergelykingsbasis mee te vestig vir 'n gesprek oor die grense van verskillende literêre sisteme heen (vgl. Musschoot 1991:76).

'n Prinsipiële standpunt van hierdie proefskrif is dat 'n teks soos *Die heengaanrefrein* nie in isolasie met behulp van 'n postmodernistiese leesbenadering bestudeer kan word as selfgenoegsame geheel nie, maar dat dit gesitueer moet word binne sowel die Afrikaanse literêre sisteem as 'n groter internasionale literêre polisteem, juis omdat die postmodernisme in die Amerikaanse poësiekritiek ontstaan en vandaar uitgebrei het na ander literêre en kultuursisteme, soos dié van Nederland en Vlaandere. Ten einde *Die heengaanrefrein* te bestudeer met behulp van 'n postmodernistiese leesstrategie (en dit selfs as 'postmodernisties' te beskou), moet daar dus eers rekenskap gegee word van die konsep *postmodernisme* self en van die ontstaansgeskiedenis daarvan. Alhoewel ek van mening is dat literêre en kulturele ontwikkelinge nie nagegaan kan word *sonder* inagneming van die maatskaplike, politieke en ekonomiese kontekste nie, val gedetailleerde besprekings hiervan egter buite die bestek van my studie.

## 5.2 Literêre strominge in die Nederlandse en Vlaamse letterkundes

"Is de tijd van de stromingen misschien voorbij?" So vra Ton Anbeek (1990:270) in die slot-hoofstuk van sy *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*, 'n literatuurgeskiedenis wat gebaseer is op normverandering. Dit lyk vir hom asof strominge ná die Vijftigers hul swakker manifesteer (Anbeek 1990:270):

De laatste tendentie in het proza werd gesignaleerd door de kritiek (Nuis en Brokken over het 'academisme' oftewel *Revisor*-proza) en niet door de schrijvers zelf uitgedragen. De schokwerking van Komrijs poëzie heeft niet tot schoolvorming geleid of de erfenis van Vijftig voorgoed afgeschaft. Is de tijd van de stromingen misschien voorbij?

Dit is 'n ope vraag of die tyd van literêre strominge en bewegings vir goed verby is. 'n Aspek wat vir die onderhawige studie van belang is, is dat literêre strominge of verskynsels soos die modernisme en die postmodernisme nie in alle lande en deur alle navorsers op identiese manier omskryf word nie. Dit is waarskynlik die gevolg daarvan dat die ontwikkelingsgang van byvoorbeeld die modernisme in die Nederlandse literatuur anders verloop as in die Vlaamse literatuur (die etikette *Vijftig* en *Vijfenvijftig* ten opsigte van respektiewelik die Nederlandse en Vlaamse modernisme toon dit reeds aan), maar ook as gevolg daarvan dat verskillende navorsers die konsep *modernisme* op andersoortige wyses definieer. In hoofstuk 3 is daar reeds in 'n voetnoot daarop gewys dat Ruiter (1991:274) die aandag vestig op die spraakverwarring en meningsverskil wat daar bestaan ten opsigte van die konsep *modernisme*. 'n Meer Angelsaksiese invulling van die begrip sluit nie die (dikwels sterk polities geïnspireerde) avant-garde van die eerste helfte van die twintigste eeu in



nie. Fokkema en Ibsch (1984) hanteer 'n Angelsaksiese modernisme-begrip, terwyl Carel Peeters die terme *modernisme* en *avant-garde* as verwisselbaar beskou. Anbeek, weer, gebruik in sy *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985* die begrip *modernisme* vir die avant-garde-tendensies (soos die futurisme en die Dadaïsme - vgl. Anbeek 1990:292, voetnoot 1) én vir die literêre opvattinge van die Nederlands-Vlaamse tydskrif *Forum* (1932-35). Aan hierdie voorbeelde van Ruiter (1991:247) kan ander toegevoeg word. In die belangwekkende boek *Historische avantgarde* van Drijkoningen en Fontijn (1991:13) word die avant-garde en die modernisme as konkurrerende begrippe beskou wat ten dele met mekaar oorvleuel. Word die postmodernisme betrek, word die saak nog meer kompleks<sup>5</sup>. Tydens die werkswinkel oor postmodernisme in 1984 in Utrecht word ook oor dié saak besin: "Whether the historical Avant-garde is included in our concept of Modernism or not, it seems legitimate to construe an opposition between Postmodernism on the one hand, and Modernism and the historical Avant-garde - with the possible exception of DADA - on the other", skryf Fokkema en Bertens (1986:ix).

Pogings tot presisering van terme soos *modernisme* en *postmodernisme* in Nederland en Vlaandere het ten doel om die letterkundes van die Lae Lande in 'n groter, internasionale (multinasionale) kultuurkonteks te situeer (vgl. Musschoot 1991:77). Deur konsepte soos *modernisme* en *postmodernisme* te gebruik, word daar 'n vergelykingsbasis daargestel wat besonder nuttig kan wees ten einde ontwikkelingspatrone te onderskei: die ooreenkomste, verskille en ekwivalensies tussen verskillende literêre sisteme. Anbeek (1990:268-270), byvoorbeeld, meen dat die literêre diskoers deur sodanige kontekstualisering verbreed en verdiep kan word. Wanneer 'n mens na die internasionale periodeklok kyk, skryf hy (Anbeek 1990:268), kan jy die volgende tydvakke gewaar word: op die romantiek volg die realisme, wat toegespits is op die naturalisme; omstreeks 1885 word dit in die skadu gestel deur die simbolisme, wat rondom 1914 weer verdring is deur modernistiese strominge; ná 1945 kan 'n mens 'n eksistensialistiese en 'n postmodernistiese periode onderskei<sup>6</sup>. Hierdie keurige reeks is in Nederland "drastisch op de kop gezet door twee radicale inhaalmanoeuvres", naamlik dié van Tachtig en Vijftig (Anbeek 1990:269). In sy bespreking van hierdie inhaalmanoeuvres beweer Anbeek (1990:270) dat terwyl die prosa vanaf die naturalisme 'n redelik sterk korrelasie met ontwikkeling in die res van Europa vertoon, die poësie blykbaar die neiging het om te stagneer en dan so nou en dan haastig te moet inhaal. Wat die rede hiervoor sou wees, is 'n ope vraag. So is die modernisme eers ná die Tweede Wêreldoorlog deur toedoen van jong digters met 'n enkele kragtige inhaalbeweging in Nederland ingevoer. Die modernistiese kultus van die adekwate vorm - voorkeur vir die liggaamlike beeld, afskaffing van tradisionele versvorme en van interpunksie - is 'n verset teen die intellektualisme van *Forum*

<sup>5</sup> Sien hoofstukke 3.1 en 4.4.1 in verband met pogings om die historiese (Europese) avant-garde in verband te bring met die avant-gardistiese kunsuitinge in die sestigerjare in Amerika (dit wil sê die eksperimentele of postmodernistiese kunsuitinge). In 5.3.4 hieronder word die invloed van die historiese en die Amerikaanse avant-garde op die Nederlandse poësie nagegaan.

<sup>6</sup> Anbeek (1990) se benadering berus op die siening van 'n taamlik strak, lineêre en outonome ontwikkelingsproses in die letterkunde. So 'n benadering lei daartoe dat heelwat sake oor die hoof gesien word en dat maatskaplike en politieke kontekste nie voldoende aandag kry nie.



(1932-35). In die prosa ontstaan dan 'n realisme wat alle ideale of hoër waardes afwys of negeer, parallel met die eksistensialisme in ander lande. Teenoor hierdie realistiese rigting ontwikkel daar geleidelik reaksies wat teen die einde van die sewentigerjare gemanifeseer word wanneer die tydskrif *De Revisor* op die voorgrond tree: "[e]en antimimetische, 'postmodernistiese' tendentie word zichtbaar die ooreenstemt met een tendentie in de poëzie" (Anbeek 1990:269). In die poësie kan dan 'n nawerking van simbolistiese opvattinge (veral van Mallarmé) opgemerk word.

Anbeek se opsomming laat iets blyk van die verruiming wat die diskoers van 'n spesifieke literêre sisteem ondergaan wanneer daardie sisteem binne 'n groter (poli-)sisteem gesitueer word. Hy spreek die hoop uit dat "anderen hierdoor worden gestimuleerd tot onderzoek dat meer dan op dit moment gebruikelijk is binnen de neerlandistiek over de grenzen heen kijkt" (Anbeek 1990:270). Met my eie ondersoek probeer ek juis oor die grense van die Afrikaanse letterkunde heenkyk na internasionale tendensies.

Oor die postmodernisme skryf Anbeek (1990) nie uitgebreid nie. Ofskoon die term reeds in die veertigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek in omloop was, is dit eers dekades later in Europa begin gebruik. Die kritiese diskussie van die postmodernisme was dus 'n geruime tyd lank 'n uitsluitlik Amerikaanse aangeleentheid (Bertens 1991:123) en het eers in die laat-sewentigerjare in Europa op dreef gekom, toe die hele aangeleentheid gekoöpteer is deur die poststrukuralistiese kritiek, en toe die nosie van 'n postmoderne maatskappy of episteen inslag begin vind het. Selfs in daardie stadium was Europa egter traag ten opsigte van die Amerikaanse belangstelling in postmodernistiese kuns. Die eerste duidelike resultaat van die internasionalisering van die gesprek het plaasgevind met die verskyning in 1979 van Jean-François Lyotard se *La condition postmoderne* (Lyotard 1988) en die daaropvolgende debat met Jürgen Habermas. Die Europese belangstelling in die postmodernisme was dus beperk tot die politieke en filosofiese (poststrukuralistiese) aspekte. Wat die letterkunde betref, is die term *postmodernisme* eers teen 1983 aktief deur sekere komparatiste van Utrecht begin gebruik (soos Hans Bertens en Theo d'Haen) - en, moet bygevoeg word, met terugwerkende krag ten opsigte van die Nederlandse literatuur. Hier kan gepraat word van 'n terminologiese inhaalbeweging. In 1984 vind 'n belangwekkende werkswinkel oor die postmodernisme in Utrecht plaas, waarvan die verrigtinge neerslag vind in Douwe Fokkema en Hans Bertens se *Approaching Postmodernism* (1986).

In die volgende hoofstukafdeling word enkele momente in die Nederlandse en Vlaamse literatuurgeskiedenis bespreek. 'n Belangrike punt waarop nie in hoofstukafdeling 5.3 ingegaan word nie maar wat nie uit die oog verloor moet word nie, is die invloed wat daar uitgegaan het vanaf Nederlandse en Vlaamse akademici op Afrikaanse dosente soos Van Wyk Louw en studente wat aan universiteite in byvoorbeeld Amsterdam, Utrecht, Leiden en Gent gedoseer en gestudeer het. Hierdie Afrikaanse dosente en studente was vir 'n kort tydperk deel van die Nederlandse en Vlaamse literêre sisteme en uit die aard van die saak blootgestel en onderhewig aan die heersende



strominge en teorieë. Met die opheffing van die bande en die akademiese boikot van die sewentiger- en tagtigerjare het Afrikaanse akademici en studente hul toevlug geneem tot die Engelse en Amerikaanse literatuur. Spesifiek wat die teoretisering oor die postmodernisme betref, is Afrikaanse navorsers myns insiens nie in eerste instansie deur hul Nederlandse vakgenote beïnvloed nie, maar deur Amerikaanse en Britse skrywers. Ek het reeds in die slotafdeling van die vorige hoofstuk daarop gewys dat die beskikbaarheid van Anglo-Amerikaanse literatuur en teorie en van vertalings uit byvoorbeeld Frans, sowel as die feit dat Afrikaanssprekendes Engels goed magtig is (in teenstelling met heelwat Nederlandse akademici), ongetwyfeld tydens die akademiese isolasiejare bygedra het tot kennisname van die jongste navorsing oor dekonstruksie, poststruk-turalisme en postmodernisme. Die navorsing oor hierdie onderwerpe het spoedig op dreef gekom aan Suid-Afrikaanse departemente van Afrikaans en Nederlands, Algemene Literatuurwetenskap, Engels en Filosofie. Die gevolg was dat Suid-Afrikaners, en spesifiek die Afrikaanse akademici, nie agtergehoop het by hul Nederlandse kollegas nie, maar in sommige opsigte hulle selfs voor was.

### 5.3 Enkele momente in die Nederlandse en Vlaamse literatuurgeskiedenis

In sy ondersoek na postmodernistiese tendensies in die Amerikaanse en Nederlandse poësie benut Van den Akker (1993) twee literatuurgeskiedenis, naamlik *Twee eeuwen literatuurgeschiedenis* (1986), wat deur die Nederlandse vakgroep van die Universiteit van Amsterdam uitgegee, is en Ton Anbeek se reeds genoemde *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885-1985* (Anbeek 1990). Wat hierdie literatuurgeskiedenis betref, is dit vir Van den Akker (1993:175) opvallend dat ontwikkelinge van die na-oorlogstydse poësie aangebied word sonder enige sosiale of internasionale konteks hoegenaamd, asook dat 'n term soos *postmodernisme* totaal afwesig daarin is<sup>7</sup>. Ten opsigte van Anbeek is Van den Akker se skerp oordeel miskien ietwat onregverdig: Anbeek (1990:268 en 269) gebruik wel die term *postmodernisme* in die slothoofstuk, "Achteraf", en situeer die Nederlandse literatuur vlugtig binne die Europese konteks (1990:270) - soos uit 5.2 hierbo blyk. Tog is dit opmerklik dat hy nie uitvoerig aandag bestee aan die postmo-dernisme nie.

By die twee bronne wat Van den Akker noem, kan ook ander gevoeg word, byvoorbeeld Hugo Brems se artikel oor die ontwikkelinge in die poësie na sestig in Anbeek se *Nederlandse literatuur na 1830* (Brems 1984). Hoewel Brems na die modernisme verwys (hy bespreek byvoorbeeld die neoromantiese poësie teen die agtergrond van die politieke en sosiale ontwikkelinge van die sewentigerjare én as reaksie teen die na-oorlogse modernistiese tendensies - Brems 1984:175), betrek hy glad nie die postmodernisme in hierdie artikel nie<sup>8</sup>. Die afwesigheid van die term

<sup>7</sup> Ruiter (1993:344) vestig die aandag daarop dat Hugo Bousset in 1988 en 1990 'n tweedelige Vlaamse prosageskiedenis publiseer, *Grenzen verleggen*, waarin hy wel aandag bestee aan postmodernistiese tendensies.

<sup>8</sup> In "Als een weerbarstig anachronisme" in die bundel *Al wie omziet* verwys Brems (1981) ook nie na die modernisme óf die postmodernisme nie.



*postmodernisme* in hierdie en ander bronne hang uiteraard saam met die ontwikkelingsgeskiedenis van die konsep, verduidelik Van den Akker (1993:175). Die term *postmodernisme* het - soos reeds gesê - eers in die tagtigerjare in Nederland in omloop gekom, en selfs toe met huiwering, nadat dit al meer as drie dekades lank in omloop was in Amerika. Dit is aanvanklik ook meestal ten opsigte van die roman gebruik (onder meer dié van Louis Ferron, Cees Nooteboom en Willem Brakman). Omdat die term so laat en so behoedsaam in Nederland begin hanteer is, is dit vir Van den Akker (1993:175) nie verbasend nie dat dit byna geheel gegrond is op die Amerikaanse dekonstruktivistiese variant, waarin die Franse poststrukturalisme van Derrida die botoon voer (ook Bertens en D'haen 1988:8 se *postmodernisme*begrip is grotendeels op die poststrukturalisme gebaseer). Hierdie linguistiese, poststrukturalistiese vorm van die *postmodernisme* kan egter reeds in die laat-sewentigerjare in Nederland gevind word in 'n tydskrif soos *Raster*, alhoewel die term *postmodernisme* self nie daarin voorkom nie. Tog het hierdie blad name bevat soos Foucault, Barthes en Calvino (Van den Akker 1993:175). Dat die term *postmodernisme* retrospektief van toepassing gemaak word op tekste van die sewentigerjare, is weer eens 'n voorbeeld van wat Janssens (1995d:333) 'n inhaalbeweging noem. Sou daar ten opsigte van die Afrikaanse 'postmodernistiese' poësie ook mettertyd so 'n heryking plaasvind?

Die afwesigheid van die term *postmodernisme* in die literatuurgeskiedenis wat hy benut, lei daartoe dat Van den Akker (1993:175-178) ondersoek instel na die konsep *postmodernistiese poësie* en na die ontwikkeling en voorkoms van hierdie verskynsel in Amerika en Nederland. Hy kom tot die gevolgtrekking dat daar tog heelwat parallelle bestaan tussen ontwikkelinge in die Amerikaanse en Nederlandse na-oorlogse poësie.

Ten einde die ontstaan en ontwikkeling van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Lae Lande na te gaan, word vervolgens aandag bestee aan enkele momente in die Nederlandse en Vlaamse literatuurgeskiedenis. Afhangend van die aksentlegging, kom momente in die Nederlandse en Vlaamse literatuurgeskiedenis soms in afsonderlike afdelings aan bod (soos die Nederlandse Beweging van Vijftig in 5.3.1 en die Vlaamse Beweging van Vijfenvijftig in 5.3.2); andersins word hulle saam bespreek. Die doel met hierdie bespreking is om die verbreiding van die konsep *postmodernisme* tot 'n internasionale begrip na te gaan ten einde 'n platform te skep vir 'n vergelyking van ontwikkelinge in verskillende literature: die Amerikaanse, Nederlandse, Vlaamse en Afrikaanse digkuns sedert die sestigjare.

### 5.3.1 "De ruimte van het volledig leven": Die Nederlandse Beweging van Vijftig

Ná die Tweede Wêreldoorlog was die Nederlandse poësie sterk in die greep van die modernisme, maar 'n modernisme sonder skeptiese en negativistiese eienskappe (Van den Akker 1993:178; vgl. Gerits 1984:164 en 166). Die gedig is beskou as 'n outonome artefak en tussen poësie en werklikheid was daar 'n volstrekte skeiding. Aaffes, Vasalis en Hoornik (laasgenoemde kan beskou word as 'n vroeë voorloper van die konkrete poësie), wat hulle in die tydperk van 1930-40



om die tydskrif *Criterium* skaar, het byvoorbeeld 'n estetisisme voorgestaan waarin die werklikheid nie onmiddellike materiaal bied vir poësie nie, maar verhef word tot 'n hoër vlak. Die poësie van daardie tyd het ewige waardes verteenwoordig, maar was afsydig teenoor 'n wêreld wat besig was om te herstel ná 'n katastrofe. 'n Kentering het egter gekom, en wel deur toedoen van die Beweging van Vijftig, waarvan die jong gestorwe Lodeizen die voorloper en die veelsydige Lucebert allerweë as keiser beskou is (Gerits 1984:165). Die Vijftigers, die eintlike moderniste ('n naam wat by nabaat aan hulle toegeken is), het die werklikheid begin terugeis, "de ruimte van het volledig leven".

Die leuse van "de ruimte van het volledig leven" is ontleen aan die eerste strofe van Lucebert se "Ik tracht op poëtische wijze", wat opgeneem is in Paul Rodenko se baanbrekende antologie *Nieuwe griffels schone leien* van 1954 (Rodenko 1966:145), 'n bundel wat die deurbraak van die avant-garde vergestalt.

**Ik tracht op poëtische wijze  
(fragment)**

Ik tracht op poëtische wijze  
Dat wil zeggen  
Eenvouds verlichte waters  
De ruimte van het volledig leven  
Tot uitdrukking te brengen

Om die ruimte van die volledige lewe tot uitdrukking te probeer bring, beteken om 'n poging aan te wend om skeppend vorm te gee aan die nuwe ruimte waarin die mens sigself moet verwesenlik, die ruimte van die pas begonne wêreldgeskiedenis, wat voorlopig nog 'n vakuum is (Rodenko 1966:18). Hierdie onverkende gebiede van die wêreld en die onbekende moontlikhede van die stof word in Lucebert se poësie gesuggereer deur middel van paradokse, die deurbreking van die gebruikelike kategorieë in die waarneming en bestaande hiërargieë in die werklikheid, verrassende vergelykings en fantastiese beelde (Gerits 1984:163). Die beelde van die Vijftigers was dikwels liggaamlik van aard, en die keuse van metafore is nie meer begelei deur dit wat beskou is as 'goeie maniere' en 'n 'verfynde smaak' nie (Van der Akker 1993:178). Klem is nie meer geplaas op die intellek en die estetiek nie, maar op ontdekking en ondervinding. Die maatstaf vir die beoordeling van die poësie was nie die estetiese nie, maar die proefondervindelike; nie meer die onderskeid mooi versus lelik nie, maar eg versus oneg (Gerits 1984:164). "In deze tijd", skryf Lucebert in die hierbo aangehaalde gedig, "heeft wat men altijd noemde / Schoonheid schoonheid haar gezicht verbrand / Zij troost niet meer de mensen". (Vergelyk die motto uit Robert Anker se *Goede manieren* bo-aan hierdie hoofstuk.)

In 1951 verskyn die eerste antologie van die Vijftigers (die Eksperimentele Beweging), naamlik *Atonaal*, saamgestel en ingelei deur Simon Vinkenoog. Veertien digters is verteenwoordig: Andreus, Campert, Claus, Elburg, Hanlo, Kousbroek, Kouwenaar, Lodeizen, Lucebert, Polet, Rodenko, Schierbeek, Schuur en Vinkenoog<sup>1</sup>. Hoe heterogeen dié groep ook al was, bestaan daar

<sup>1</sup>

In 1980 sou Campert, Kouwenaar, Schierbeek en Lucebert 'n hofspraak maak teen die uitgewery Bert Bakker omdat Gerrit Komrij sonder hul toestemming van hul gedigte opgeneem het in sy bloemlesing *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten* (Zuiderent 1993:841). Ten opsigte van Afrikaanse skrywers se protes dat hulle geen outeursgeld ontvang vir die opname van hul gedigte in Komrij (1999) se bloemlesing *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte* nie, vra Hambidge in 'n brief in die *Burger* van 1 Mei 2000 of die geskiedenis nie sigself herhaal nie. Van die Vijftigers was ook in 1980 van mening dat hulle verwaarloos is in Komrij se Nederlandse [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolg.]



tog die gevoel van 'n nuwe generasie in 'n gemeenskaplike reaksie teen burgerlike formalisme, vorme van dogmatisme en die kritieklose aanvaarding van outomatismes (Gerits 1984:165). Die reaksies van die kritiek in Nederland (en Vlaandere) op die publikasies soos *Atonaal* en op die *happenings* van die Eksperimenteles was nie oral gunstig nie en soms heel ekstrem.

Die teenbewegings<sup>10</sup> teen hierdie ontwikkelinge neem nie die vorm aan van 'n enkele skool nie, maar word gemanifesteer op twee plekke: in Amsterdam rondom die tydskrif *Barbarber* en in Rotterdam rondom die tydskrif *Gard Sivik* (sien 5.3.2 hieronder). Ten opsigte van die Amsterdamse rigting kan daar van 'n inhaalmaneuver gepraat word, meen Anbeek (1990:242): 'n aspek van die modernisme word binnegehaal. (Anbeek se modernismebegrip omvat die historiese avant-garde<sup>11</sup>.) Die bron van inspirasie is naamlik herhaaldelik uitgewys: die werk van die Dadaïs Marcel Duchamp. Met sy revolusionêre *ready-mades* het Duchamp in 1913 sterk aandag getrek by die Armory Show in New York<sup>12</sup>, deurdat hy die skeiding tussen kuns en nie-kuns onder bespreking gestel het en deurdat daar besef is dat daar nie enige intrinsieke waarde is wat 'n voorwerp tot kuns maak nie, maar dat dit eerder gaan om die manier waarop na dinge gekyk word (Anbeek 1990:242).

In verband met die oprigting van *Barbarber* (1958-72), 'n tydskrif met die ruim en akkommoderende subtitel *Tijdschrift voor Teksten*, skryf Brems (1981:9; vgl. ook 1984:171):

Het was iets heel nieuw in de Nederlandse poëziewereld. Het was een slapstick-achtige grap, een practical joke, die uitgroeide tot een datum in de Nederlandse poëziegeschiedenis.

Onder die oprigters van *Barbarber* was J. Bernlef en K. Schippers (met eersgenoemde as die mees tradisionele van die paar - Anbeek 1990:243). Al het manifeste en strydkrete in hierdie aanvanklik onopvallende tydskrif ontbreek, het die poëtiese program gaandeweg duidelik geword uit die verwondering oor dit waarmee skrywers besig was en uit 'n konfrontasie daarvan met verwante aktiwiteite en idees in die buiteland en in ander kunste (Brems 1981:9 en 1984:171). Ten einde die gekondisioneerde reaksies ten opsigte van alledaagse, doodgewone tekste te verbreek, word hulle geïsoleer en vervreem: dit geld koerantberigte, advertensies en inkopielysies. By die

bloemlesing. In 'n resensie oor laasgenoemde veroordeel J. Bernlef hierdie uitgawe as "'een welbewuste poging om een van de belangrijkste stromingen in de twintigste-eeuse Nederlandse poëzie onder tafel te werken'" (vgl. Zuiderent 1993:842).

<sup>10</sup> Die wyse waarop Anbeek (1990) met hierdie gegewens omgaan, laat die 'rigtinggewendheid' van sy lineêre model duidelik blyk - 'n model waarteen ek reeds beswaar ingebring het. Anbeek (1990:242) beweer byvoorbeeld dat die ritme van die literatuurgeskiedenis bepaal dat so 'n luidrugtige beweging soos dié van Viftig 'n reaksie moes oproep.

<sup>11</sup> Mertens (1993:809) sê dat die stroming van die Viftigers aanvanklik gesien is as 'n erfgenaam van die avant-gardebewegings uit die interbellumperiode soos die Dadaïsme en die surrealisme; latere studies laat egter blyk dat Lucebert, Kouwenaar en andere hul inspirasie ontleen aan 'n lang tradisie in die internasionale poësie, waarvan die bakermat in die 19de eeu lê (Baudelaire, Whitman) en wat teruggevoer kan word na die Barok en die maniërisme. Sien ook 5.3.4 oor die invloed van die avant-garde op die digters van die sestigerjare.

<sup>12</sup> *Encyclopaedia Britannica* (vol. 7:730) verwys na die beroemde Armory Show van 1913. Duchamp se kunswerk uit 1913 van 'n fietswiel wat op 'n kombuiswiel gemonteer is, is blykbaar nooit uitgestal nie en het verlore geraak. In Perloff (1989b:199) verskyn 'n foto van die derde versie van die kunswerk *Bicycle Wheel* (1951), wat aan die Museum of Modern Art in New York geskenk is. Die kunswerk *Fountain* (1917) het ook verlore geraak - Perloff (1989b:198) bied 'n foto van die tweede versie, uit 1951 (Sidney and Harriet Janis Collection, New York). Vergelyk voorts Perloff (1996a:137-154) oor die verwantskap tussen die werk van Duchamp en Gertrude Stein. Ten opsigte van Duchamp se kuns (wat eintlik anti-kuns is) beweer Hassan (1971:256): "[H]is paradoxes take us to the heart of postmodern life."



*Barbarber*-redaksielede is daar geen uitroep oor 'n liriek wat hulle wil afskaf nie (soos wat daar wel by die eksperimentele Vijftigers was).

Die invloed van *Barbarber* berus op vier aspekte daarvan: die spel; die radikale relativering van poësie en digterskap; die aandag vir die alledaagse, sinuïsties waarneembare werklikheid; en ten slotte die voorkeur vir 'n eenvoudige en regstreekse taalgebruik (Brems 1981:11-12). Teenoor die swaartillende poëtika van die eksperimentele Vijftigers, staan *Barbarber* die gewone voor. Waar die skrywers rondom *Barbarber* in hul teruggryp na die modernistiese tradisie<sup>13</sup> hulle nie soseer op die besonderheid van die eie tyd kon beroep nie (Anbeek 1990:246-247), het diegene rondom *Gard Sivik* hulle sterk beroep op die 'hedendaagse werklikheid' (sien 5.3.2 hieronder). Albei groepe het egter 'n afkeer van die siening van poësie as iets besonders, iets van 'n hoër sfeer. Ontpoëtisering en demokratisering van die poësie moes eerder plaasvind; kuns moes nie meer met 'n hoofletter gespel word nie, maar eerder 'Werklikheid'.

Waar die daaglikse lewe in die jare vyftig as onderdeel van die poësie beskou is, sou die poësie in die sestigerjare as onderdeel van die daaglikse lewe beskou word. Tot 'n radikale demokratisering van die kuns, waarby die hiërargie tussen poësie en omgangstaal, en ten slotte tussen kuns en Werklikheid opgehef sou word, het dit egter nie gekom nie, oordeel Anbeek (1990:248). Die neorealisme in Amsterdam en Rotterdam het die poëtiese woord nie vir goed afgeskaf nie, maar eerder 'n ander reaksie opgeroep, naamlik 'n terugkeer van die emosie. Na aanleiding van Du Perron se bundeltitel *Parlando* uit 1941 (Du Perron 1955) word dikwels ook na hierdie poëtiesoort verwys as *parlando*- of *parlandistiese* poësie. Oor die opkoms van die neorealisme, parlandisme en neoromantisisme word in 5.3.3 hieronder uitgewei.

Vir die onderhawige studie is die wyse waarop na die nuwe generasie verwys is, veelseggend. Dit is nie net die *postmodernisme* wat 'n problematiese term is nie. Ook die terme *avant-garde* en *modernisme* of benaminge soos "Vijftigers" is destyds nie sonder voorbehoud gebruik nie. Die literêre benoemingsproses is 'n aspek van die literêre sisteem wat nog nie baie aandag ontvang het nie. Ter demonstrasie kan hier verwys word na Paul Rodenko se hantering van terme in die reeds genoemde antologie *Nieuwe griffels schone leien*, wat in 1954 verskyn het en telkemale herdruk is<sup>14</sup>. Rodenko situeer die eksperimentele Vijftigers in die ruimer konteks van die Europese avant-garde-strominge en verwys nie eksplisiet na hulle as Vijftigers of as moderniste nie. Die begrippe waaroor hy besin, is *avant-garde* en *eksperimentalisme* (eerste druk, 1954) en *post-eksperimentalisme* (vierde druk, 1957). Net soos wat daar dikwels van die postmodernisme gesê word dat dit

<sup>13</sup> Anbeek het waarskynlik hier *Barbarber* se beklemtoning van die historiese avant-garde (spesifiek die Dadaïsme) in gedagte - vgl. Peperkamp (1995:161). Laasgenoemde vestig die aandag daarop dat navorsers soos Van den Akker, Ruiter en Smulders die poësie van *Barbarber* beskou "als de eerste 'echte' postmodernistische poëzie in het Nederlands taalgebied" (Peperkamp 1995:161).

<sup>14</sup> Die uitgawe waaruit ek aanhaal, is die sewende druk, 1966. Hierdie druk bevat telkens die insiggewende kommentaar van Rodenko by die verskillende herdrukke, waaruit die verloop van sy teoretisering duidelik blyk. Rodenko se bundel was jare lank 'n belangrike voorskryfwerk aan Suid-Afrikaanse universiteite. Op die agterplat van die bundel word ook melding gemaak van die "*waardevolle dienste*" wat die bundel aan die literatuuronderrig bewys.



'n modewoord is (vgl. Musschoot 1991:73), so meen Rodenko (1966:5) in die eerste uitgawe van sy antologie dat *avant-garde* 'n modewoord is:

Het begrip avantgarde, dat aan deze bloemlezing ten grondslag ligt, vereist enige toelichting; niet omdat de term nieuw en ongebruikelijk zou zijn, integendeel: het is een modewoord uit het begin der twintiger jaren dat ons thans eerder enigszins 'démodé' in de oren klinkt [...]. Eigenlijk is alleen in cineastische kringen de term nog zonder meer gangbaar, en de oude Chaplinfilms vormen hier dan ook nog altijd een vast programmapunt; in het bijzonder met betrekking tot de literatuur is de term echter volkomen in onbruik geraakt.

Ook met die term *experimenteel* ondervind Rodenko probleme. Ten spyte daarvan dat die kunstenaars (skilders en spoedig ook skrywers) van die eksperimentele beweging eksplisiet na hulself verwys het as "Experimentele Groep", is die term *experimenteel* vir Rodenko (1966:6) om vele redes beperk. Hy is van mening dat 'n mens die Eksperimentele Beweging sou misverstaan wanneer jy slegs 'n eksperimentering-ter-wille-van-die-eksperiment daarin sou sien. Die term *eksperimenteel*, verduidelik Rodenko (1966:6-7) in 1954 in sy inleiding tot die eerste druk van sy bekende antologie, moet eerder begryp word soos in die geval wanneer 'n mens verwys na 'n eksperimentele fisikus of 'n eksperimentele psigoloog. Net soos wat so 'n wetenskaplike nie deduktief die feite probeer verklaar nie (dit wil sê vanuit 'n vooropgestelde teorie), maar in laboratoriumtoestande vanuit die feite tot bepaalde waarhede probeer kom, net so gaan die eksperimentele digter<sup>15</sup> nie van 'n vooropgestelde wêreldbeskouing uit om dit vervolgens in die taal te verwoord nie. Die eksperimentele digter stel sigself ten doel om vanuit die taal-feite, wat in die laboratorium van die gedig losgemaak word van hul gewone betekenis, te kom tot 'n poëtiese waarheid<sup>16</sup>. Hy soek in, deur en met die taal na iets wat hy nie ken nie - vandaar dat die eksperimentele kunstenaar die skeppingsdaad belangriker ag as die eindproduk. (Binne die latere post-modernistiese raamwerk sou die *proses* van medewerking tussen skrywer en leser by die pogings tot betekenisgenerering en die *proses* of spel van betekenisverplasing belangriker wees as die finale 'produk'.) Die maatstaf van die poësie is nie esteties van aard nie (dit wil sê die maatstaf is nie die onderskeiding tussen mooi en lelik nie), maar proefondervindelik (die maatstaf is die onderskeiding tussen eg en oneg) (Gerits 1984:164). As vernaamste kenmerke van die avantgardistiese poësie noem Rodenko die opheffing in die poësie van 'n 'aristokratiese' taal (1966:9), die demokratisering van die poësie deur die bevryding van die beeld uit 'n gestandaardiseerde waardesisteem (1966:10) en die beklemtoning van die outonomie van die gedig deur verabsolutering van die beeld en van die klank (1966:15). In werklikheid rekonstrueer Rodenko in sy

<sup>15</sup> Omdat Bonset en Van Ostaijen wel van 'n vooropgestelde teorie uitgaan, vind Rodenko (1966:7) die term "experimentelen" te beperk (1966:6). Dit is insiggewend dat Rodenko by sy verantwoording tot die vyfde en sesde druk (1960 en 1963) die woorde "avantgarde" en "experimentelen" tussen enkelaanhalingstekens plaas (1966:23).

<sup>16</sup> Die gebruikmaking van metafore soos *eksperiment* en *laboratorium* is waarskynlik te verbind met die positivisme. Vergelyk ook Opperman se "Letterkundige Laboratorium", wat hy sedert 1960 aan die Universiteit van Stellenbosch bedryf het ('n werkgroep vir 'n geselekteerde groep derdejaarstudente, bestaande uit digters en kritici).



antologie 'n eksperimentele *tradisie* in die Nederlandstalige poësie (net soos wat Sybren Polet later sou doen ten opsigte van die prosa).

Hoewel Rodenko nie die woord *modernisme* hanteer nie (dit kom wel op die agterplat van die bundel voor), is dit duidelik dat hy 'n konglomeraat van modernistiese verskynsels in gedagte het, meen Brems (1993a:725)<sup>17</sup>:

Wanneer Paul Rodenko in 1954 zijn bloemlezing *Nieuwe griffels schone leien* laat verskyn, krijgt de beweging ook een indrukwekkende voorgeschiedenis, die teruggaat tot Gezelle en Gorter, en wordt zij met met veel nadruk ingebed in het Europese Modernisme van de 20ste eeuw. 'Modernisme' dient hier overigens begrepen te worden in de ruimst mogelijke zin. Ter verdediging van de nieuwe poëzie roept Rodenko zowel Baudelaire, Rimbaud en de surrealistes te hulp als het Futurisme, het Expressionisme, De Stijl en het Modernisme van dichters als Eliot, Pound en Dylan Thomas. Hij stelt dan ook: 'Men kan het werk der experimentelen dus beschouwen als een synthese van de ontwikkeling der Europese poëzie in de 20ste eeuw'. Het literaire Modernisme dus [...].

Die moeite wat navorsers soos Rodenko (1966), Brems (1993a en 1993b), Fokkema en Ibsch (1984) doen ten opsigte van die opklar en verfyning van terme en van die begrippe-apparaat, is wesenlik deel van die literêre diskoers. Wanneer Helize van Vuuren veertig jaar ná Rodenko in haar artikel oor die Afrikaanse digterlike landskap sedert sestig (Van Vuuren 1998) kritiese vrae stel oor die bruikbaarheid en omvang van die konsep *postmodernisme* (sien hoofstuk 6), is sy besig met dieselfde proses van konseptuele en terminologiese verfyning - een van die selfopgelegde take van 'n literator.

### 5.3.2 Die Vlaamse verskeidenheid: Die Vijfenvijftigers

Heelwat navorsers is van mening dat daar groot verskille bestaan tussen die Nederlandse en die Vlaamse modernisme. Paul De Vree, byvoorbeeld, kom in *Vlaamse Avant-garde (1912-1964)* tot die gevolgtrekking dat die Vlaamse beweging wat geïnspireer is deur *Tijd en Mens. Tijdschrift van de Nieuwe Generatie* (1949-55), nie eintlik deur die Noord-Nederlandse Eksperimenteles beïnvloed is nie. 'n Uitsondering is Hugo Claus, die enigste Vlaming wat hom aansluit by die internasionale COBRA-beweging (*Cobra*, 1949-50), wat in *Atonaal* publiseer en wat ook dien in die redaksie van *Tijd en Mens*. Laasgenoemde tydskrif was die spreekbuis van die Vlaamse Vijftigers. Een van die mede-oprigters, Jan Walravens, word deur Gerits (1984:166) beskou as "onbetwistbaar de promotor" van die modernistiese poësie in Vlaandere. Net soos Rodenko in Nederland, was hy teoretikus en gangmaker van 'n poësie waarin 'n moderne estetiese strewe saamgaan met etiese betrokkenheid.

Die eintlike eksperimentele generasie in Vlaandere is die Vijfenvijftigers, wat enersyds luidrugtig reageer op die Vijftigers, maar andersyds die Vijftigers navolg. Paul de Vree vat die 'evolusie'

<sup>17</sup> Mourits (1997:59) beweer dat literêr-historiese beeldvorming "*altijd agteraf*" plaasvind - maar niemand betwyfel die nut van terme soos *modernisme* of *romantiek* nie, beweer hy. Volgens 'n mededeling deur Geno Spoormans in die jaar 2000 is Odile Heynders van Tilburg besig met 'n ondersoek na die postmodernistiese elemente in Rodenko se *Nieuwe griffels schone leien*.



van die Vlaamse poësie van 1950-1965 saam deur 'n lyn te trek vanaf die humanitarisme, via *angry* en *beat* na maniërisme (vgl. Brems 1981:15). Met die Vijfenvijftigers kom die taaleksperiment van die grond af. Belangrike eksponente is Paul Snoek en Hugues C. Pernath, asook Gust Gils. Die grootste deel van die poësie uit hierdie jare word gekenmerk deur 'n toenemende beklemtoning van die outonomie van die gedig, wat as resultaat het 'n sterk skeiding tussen poësie en werklikheid, 'n deurgedrewe hermetisme - "in feite 'n extreem van poëtische spesialisatie", skryf Brems (1981:15). Beeld en klank word verabsoluteer, die grammatika word aangepas aan die individuele behoeftes, en die taal word onder 'n groot spanning geplaas deur die afskaf van interpunksie, die gebruik van paradokse en die skep van dubbelsinnighede (Gerits 1984:166). In teenstelling met die Nederlandse Vijftigers besit die Vlaamse Vijfenvijftigers nie voldoende kohesie (en vertoon hul werk 'n té groot verskeidenheid) om 'n beweging genoem te kan word nie. Drie rigtings kan onderskei word, verteenwoordig deur die reeds genoemde *Gard Sivik* (1955-64/5), *De Tafelronde*, veral bekend vir visuele poësie (1953-1981), en *Het Cahier* (1954-69/70)<sup>18</sup>.

### 5.3.3 Die poësie van die sestigerjare: Die opkoms van die neorealisme, taalgerigte benaderings, parlandisme en neoromantisisme

Teen 1960 was die revolusionêre geweld van die Vijftigers aan die taan in Nederland en het 'n ommekeer begin plaasvind in die rigting van die neorealisme; in Vlaandere sou die neorealisme eers teen die einde van die sestigerjare 'n deurbraak maak (sowat 10 jaar ná die oprigting van *Barbarber* en 5 jaar ná *De Nieuwe Stijl*). In die loop van die jare sestig is die modernistiese kuns (sowel die literatuur as die musiek en die skilderkuns) nie alleen deur 'n groot deel van die kunspubliek nie, maar ook deur die kunstenaars self as esoteries en hermeties beskou - 'n kuns vir ingewydenes (Mertens 1993:809). Gevolglik was daar 'n terugkeer na die realisme.

Alhoewel daar reeds in die vyftigerjare moontlik 'n parallel is met die ontwikkelinge in die Verenigde State, het die Vijftigers en Vijfenvijftigers primêr by die Europese avant-garde-tradisie aangesluit. Tog was die eerste tekens van 'n perspektiefwisseling reeds teenwoordig - teen die sestigerjare sou Nederlandse digters na Amerika begin kyk, sê Van den Akker (1993:179). Nie net het die Amerikaners op ekonomiese en militêre gebied gedomineer nie, maar ook op kulturele gebied. Spoedig is Parys deur New York vervang as kulturele sentrum. Digters het hul belang-

<sup>18</sup>

Wanneer oor die digterlike landskap van die jare vyftig en sestig geskryf word, moet die internasionale en nasionale sosio-politieke konteks nie uit die gedagte verloor word nie. Ten opsigte van die periode 1955-1965 in Vlaandere bespreek Tsoen (1997) die invloed van die volgende sake: die oorlog in Viëtnam, die Cuba-krisis, veranderinge in die Rooms-Katolieke Kerk en veral die rol van pous Johannes XXIII, die oprigting van die Europese Ekonomiese Gemeenskap, die kosmopolitisering as gevolg van die rol van die massamedia, die politieke stryd tussen die Vlaminge en die Walloniërs en tussen die Katolieke en die vrysinniges, die taal- en sosiale spanninge, die kontestasiegolf, dekolonisasie, ekonomiese groei en toenemende welvaart (die Expo in 1958 in Brussel), en die opkoms van die verbruikersmaatskappy. Op artistieke gebied staan die kunstenaars bloot aan demokratisering. Die opkoms van die slapbandboek, die sneller blootstelling en sneller kanoniserings van skrywers, die opkoms van kleinkunsvorme op die musiektooneel (jazz, die chanson, pop-musiek), die revolusie van die absurdistiese en eksistensialistiese dramas, die artistieke beweging rondom Paul de Vree, die bedrywighede van die G58 in Antwerpen, en die tentoonstellings van die werk van die modernistiese kunstenaars, getuig alles van 'n groter demokratisering: van internasionalisering en spesifiek veramerikanisering. In die sestigerjare sou die veramerikaniseringsindroom die Nederlandse en Vlaamse poësie in belangrike opsigte begin oorheers.



stelling in die Amerikaners openlik te kenne gegee. Kouwenaar, byvoorbeeld, het duidelik laat blyk dat hy aan Wallace Stevens skatpligtig is.

Waar by die Vijftigers die 'ek' met sy [*sic* - PHF] subjektiewe, irrasionele beleving van die werklikheid in die sentrum gestaan het, plaas die subjek van die poësie van die sestigerjare sigself tussen hakies, om vanuit daardie posisie na die werklikheid te kyk. Omdat kyk 'n gewoonte en 'n sleur geword het, word daar vanuit ongewone gesigshoeke na gewone dinge gekyk. Die bekende word in die onbekende vertaal, die verwondering word tot lewenshouding verhef en die vanselfsprekende word op losse skroewe geplaas (Brems 1984:171). Poësie is nie meer die uitdrukking van 'n ervaring nie, maar 'n speelse, kreatiewe en verrassende manier om deur middel van taal met die werklikheid om te gaan (Brems 1984:171).

Digters van literêre tydskrifte soos *Barbarber* (1958-71/2), *Gard Sivik* (1955-64/5) en *De Nieuwe Stijl* val die siening van die gedig as edele kunswerk aan. Alles kan nou kuns wees, mits 'n mens met die juiste, oop, ontvanklike houding daarteenoor staan, vat Brems (1984:172) saam. Die spel, die inval, die vervreemdende omgang met die werklikheid en die problematiek van die moontlikhede en grense van die materiaal word belangriker as tradisioneel poëtiese elemente soos vormperfeksie en die uitdrukking van innerlikheid. Vrae wat nou gevra word, is: Wanneer is iets kuns? Wat is die verhouding tussen kuns en werklikheid? Dié soort vrae lê ook ten grondslag aan die werk van Amerikaanse beeldende kunstenaars soos Robert Rauschenberg en Christo (gebore in Bulgarye as Christo Javacheff), musici soos Eric Satie en John Cage, en digters soos Marianne Moore en William Carlos Williams (Brems 1981:11 en 1984:172).

Die digters van die Lae Lande streef dus in die sestigerjare na 'n soort poësie wat nie verhewe of esoteries is nie; hulle wil alles in die werklikheid omskep in kuns en die onderskeid tussen hoog- en laagkultuur laat vervaag. Metafore word met ambivalensie bejeën aangesien hulle die gaping tussen kuns en werklikheid eerder vergroot; gevolglik word daar afgesien van metafore of word hulle geproblematiseer. Tradisionele poëtiese onderwerpe word vervang met sake uit die alledaagse lewe: televisies, radio's en yskaste in plaas van Egiptiese tombes en Romeinse monumente (Van den Akker 1993:186). In die gees van Duchamp word gewone gebruiksvoorwerpe tot kuns verklaar. "De gevestigde bolwerken van de traditionele kunst moesten worden aangetast, de kunst moest de straat op", skryf Mertens (1993:809). In *Barbarber* vertoon sekere digters 'n voorkeur vir humoristiese aspekte, die verrassende en grappige in die gewone, terwyl digters van *Gard Sivik* die banale, triviale en ernstige vooropstel (op die omslag van die 33ste nommer van *Gard Sivik* in 1963 was die afbeelding van 'n verkeersbord met 'n deurgehaalde syfer 50).

Die massakultuur word toenemend belangrik: onderhoude, verslae, reklametekste en slagspreuke word opgeneem in gedigte. Genres vervaag en poësie word in 'n breër kulturele raamwerk geplaas. Ook musiek oefen 'n invloed uit op die poësie - nie net pop-musiek of die werk van John Cage nie, maar ook moderne jazz. Sosiale sake kry aandag: die behuisingsnood, die verbruikers-



problematiek, die Koue Oorlog en die oorlog in Viëtnam. Alhoewel die sosio-politieke betrokke poësie van die sestigerjare in die volgende dekade uitbrei, neem dit steeds nie so 'n belangrike plek in die Nederlandse en Vlaamse digkuns in as wat die geval is in die Afrikaanse digterlike landskap nie (in 5.3.6 hieronder word aandag bestee aan *performance* en politiek)<sup>19</sup>.

In die plek van 'n utopiese geloof in 'n nuwe samelewing kom die mite van onbeperkte tegniese en ekonomiese groei. Daar was dus in die konteks van materiële welvaart weinig plek oor vir 'n poësie wat handel oor individuele, subjektiewe gevoelens en ervarings. Brems (1984:172) betoog dat daar eerder 'n behoefte was aan inligting, aan maniere om 'n greep te kry op 'n wêreld wat ondeursigtiger geword het. In plaas van die romantiese gevoelsdigter tree daar nou in Nederland 'n saaklike, doeltreffende, objektief informerende digter op die voorgrond (Brems 1984:172). Dit was in die vroeë sestigerjare die uitgangspunte van die redakteurs van *De Nieuwe Stijl*, 'n voortsetting van *Gard Sivik*, naamlik Cornelis B. Vaandrager, Armando, Hans Verhagen en Hans Sleutelaar; hiermee het die tydskrif in Nederlandse hande gekom. As 'n refleks van selfbehoud teen die konkurrensie van die informasiemedie word die nuwe poësie vermom as informasie, kommunikasie, leuse en reklame (Brems 1984:173). Armando vat dit saam in 'n kort programmatiese teks (Brems 1984:173):

Niet de Realiteit be-moraliseren of interpreteren (verkunsten), maar intensiveren. Uitgangspunt: een konsekwent aanvaarden van de Realiteit. Interesse voor een meer autonoom optreden van de Realiteit, al op te merken in de journalistiek, t.v.-reportages en film. Werkmethode: isoleren, annexeren. Dus: authenticiteit. Niet van de maker, maar van de informatie. De kunstenaar, die geen kunstenaar meer is: een koel, zakelijk oog.

Verstegnies is twee sake van belang in die neorealistiese kuns van ná 1960 (Van den Akker 1993:186). Eerstens speel intertekstualiteit 'n uiters belangrike rol. Digtters verkeer openlik in gesprek met mekaar: "Unlike the High Modernist poets, the 1960s poets do not keep silent about their debts, but on the contrary flaunt them", skryf Van den Akker (1993:187). Net soos Marianne Moore gee byvoorbeeld Bernlef aan die einde van sy bundels erkenning aan sy bronne. Tweedens is die invloed van die toevallige opmerklik: *ready-mades* en *objets trouvés* kom voor; Armando benut selfs 'n advertensie vir plaasimplimente.

Die kultus van die gewone, die inskakeling van die poësie in die alledaagse lewe, die gebruik van 'n gewone taalgebruik en van humor, dit wil sê die poësiekonsep van *Barbarber*, lei nie tot aanvaarding deur die breë publiek nie (Brems 1984:172). Dit geld ook die taalgerigte benadering van *Merlyn* (1962-66). Hierdie tydskrif is geïnspireer deur die Amerikaanse New Criticism, die strukturalistiese tendense in die literatuurwetenskap en die outonomistiese poëtika van Vijftig, en het die tegniek van *close reading* en die strukturalistiese analise van die outonome taalkunswerk as

<sup>19</sup> Borré (1991:34) wys daarop dat heelwat Vlaamse prosaskrywers onder die invloed staan van Amerikaanse kult-skrywers soos Raymond Chandler en Raymond Carver. Hy vervolg: "Omdat de vredige Vlaamse levenswijze nooit zoveel geweld zou kunnen voortbrengen, situeren zij hun verhalen en romans vaak in andere oorden (van Oost-Europa tot Zuid-Amerika) en zelfs in andere tijden, wat de horizon van de Vlaamse literatuur opmerkelijk heeft verruimd."



metode vooropgestel (Brems 1981:22 en 1984:174). In die sewentigerjare sou die tydskrif *Raster* die taalgerigte benadering voortsit en intensiveer.

Die resepsie van die neorealistiese en veral die taalgerigte kunswerke is - soos reeds gesê - nie deurgaans gunstig nie. Daar is geredeneer dat dit te serebraal en onvrugbaar is; lesers het hulle uitgesluit gevoel uit 'n kunswerk wat sigself uitdruklik as 'n selfgenoegsame, geslote universum voordoende en wat alle anekdotiese of emosionele elemente prinsipieel ondermyn (Brems 1984:175). Weer eens gee die publiek ondubbelsinnig voorkeur aan digters wat beantwoord aan die tradisionele, oorgelewerde poësiekonsep: poësie wat die digter as mens, as sprekende persoonlikheid terugplaas in die sentrum. Kortom: belydenisliriek. Die vooroorlogse tradisie van belydenisliriek is hier uiteraard getransformeer deurdat die strak, formalistiese struktuur verdwyn, en deurdat die parlando-vorm verbindings aangaan met verrassende metafore; ironie en relativering speel 'n belangrike rol (Brems 1981:24 en 1984:175). In die gedigte van onder meer Rutger Kopland, Chris J. van Geel, Judith Herzberg en Herman de Coninck word 'n oordad van eksperiment, realisme, en regstreekse sentimentaliteit vermy ten einde die beste uit hierdie tradisies met mekaar te verbind op 'n wyse wat so min as moontlik 'literêr' wil voorkom. Wat die emosionele komponent betref, neig die parlando-poësie soms na die romantiek. Die digters maak ook graag gebruik van sommige neorealistiese verworpenhede, omdat die gevoelens dikwels opgeroep of gerekonstrueer word deur bemiddeling van 'n noukeurig beskrewe situasie, 'n anekdote, herinnering of 'n klomp objekte. Dit lei ook daartoe dat hul gedigte 'n verhalende karakter het, en soms voorkom as 'n objektiewe korrelaat vir 'n gevoel of ervaring wat self nie eksplisiet genoem word nie (Brems 1981:25).

Naas die neorealistiese, die taalgerigte en die parlando-poësie kom die neoromantiese poësie<sup>20</sup> in die sestigerjare op dreef; hierdie poësie soorte sou in die daaropvolgende dekades steeds naas mekaar in verstrengelde verhoudings bly voortbestaan. In sy oorsig van die Nederlandse en Vlaamse poësie sedert 1960 maak ook Brems (1984:175; sien 1981:26) van die aksie-reaksie-model gebruik ('n model wat nie sonder probleme is nie): ná die eksperimentele fase kom die (neo-) realisme met die kultus van die gewone; ná hierdie realisme kom 'n romantiese heroplewing, waarin die subjek, die figuur van die uitsonderlike, lydende kunstenaar herstel word. Daar is 'n radikale terugkeer na 'n formalistiese poëtika, na die tradisie van die klassieke retorika en vormkonvensies - alles ingebed in 'n relativerende ironie. Hierdie reaksie is nie bloot die resultaat van 'n interne poëtiese evolusiemeganisme nie<sup>21</sup>. Net soos met die voorafgaande fases, moet die historiese, maatskaplike en ekonomiese konteks ook hier in ag geneem word. Soos wat die Vijftigers nie los te dink is van die na-oorlogse situasie nie, en die werklikheidsgerigte digters uit

<sup>20</sup>

Brems (1981:35-57) publiseer in *Al wie omziet* 'n artikel oor die neoromantiek in die hedendaagse Nederlandse poësie, getitel "Een dodelijke dorst naar tederheid".

<sup>21</sup>

Soms word daar na verandering en vernuwing in die literatuur verwys as literêre *evolusie*, 'n term wat nie allerweë verwelkom word nie, aangesien veranderinge in 'n literatuur nie noodwendig 'progressief' is nie - sien hoofstuk 6.2.2.



die jare sestig nie los te dink is van die vooruitgangsoptimisme en demokratiseringswil van hul tyd nie, so staan die neoromantiese herlewing in 'n dubbelsinnige verhouding met die algehele mentaliteit van stagnasie, uitsigloosheid en kultuurpessimisme (Brems 1981:26 en 1984:176). Die dubbelsinnige verhouding is enersyds daarin geleë dat hierdie poësie die uitdrukking is van die tamheid, van die besef dat daar geen vernuwing meer moontlik is nie en dat alles reeds gesê is, en andersyds van 'n vlug na die skoonheid, die kindertyd, die sentiment. Ironie en dubbele bodems, pastiche en intellektuele afstand teenoor die eie sentimente sorg egter daarvoor dat erns en pose hier dikwels moeilik van mekaar onderskeibaar is. Vir Brems (1984:176) is dit nie altyd duidelik in hoeverre die poësie van Gerrit Komrij, Anton Korteweg, Jacques Waterman, Jean Pierre Rawie en Levi Weemoedt gevoelsuitdrukking is of 'n spel met tradisionele vorme en motiewe nie. By enkele Vlaamse neoromantiese digters soos Eriek Verpale, Jotie T'Hooft en Luuk Gruwez speel ironie en pastiche slegs 'n ondergeskikte rol en is die gevoelsmatige komponent meer opvallend. Hul poësie is meer regstreeks, belydend soos by Van de Woestijne. Blyke van onvrede met die hier en die nou kom na vore uit motiewe soos die doodsverlange, die volmaakte en dus onbereikbare liefde, en verbeelde paradijs, vat Brems (1984:176) saam. Filosofies is hulle deurdring van 'n eksistensialisties gekleurde absurditeitsgevoel. Sommige verwys na hul eie werk as romantiese nihilisme. Sekere digters, byvoorbeeld Patricia Lasoen en Herman de Conick, skryf uit 'n neorealitiese agtergrond. Hul werk is in meer as een opsig verwant aan die werk van die Nederlandse parlando-digters soos Rutger Kopland. Anders as hul Nederlandse kollegas vind die Vlaminge aansluiting by die groot romantici soos Novalis, Shelley en Byron, by die simboliste en by die dekadentiste; in Vlaandere sou die neoromantiek eers tussen 1975 en 1982 'n bloeityd beleef.

Wanneer daar vanuit postmodernistiese perspektief na die literêre veld sedert 1960 gekyk word, meen Redbad Fokkema (1996:26), dan is terme soos *neoromantisisme* en *neorealisme* nie meer ter sake nie<sup>22</sup>. In die volgende drie afdelings word die aandag bestee aan die invloed van die avant-garde in die Lae Lande; die invloed van Amerikaanse digters op hul Nederlandse en Vlaamse kollegas; en aan die verskynsel van die *performance* (ook as politieke uiting). Hoewel hierdie sake ter wille van analitiese oorwegings afsonderlik bespreek word, moet die verstrengelde verhoudinge tussen hulle in ag geneem word. Ook moet in gedagte gehou word dat hulle nie beperk is tot die sestigerjare nie, maar in die daaropvolgende dekades verder ontwikkel.

#### 5.3.4 Die invloed van die avant-garde

Die weerstand wat in die sestigerjare in die Nederlandse poësie deurgebreek het (ook teen die Vijftigers), kan nie goed verstaan word sonder rekenskap van die historiese avant-garde nie, beweer Van den Akker (1993:180). Ook Brems (1984:171) en Bertens (1991:123-124) wys

<sup>22</sup> Ten opsigte van die Amerikaanse poësie betoog Gelpi (1990:540) dat daar in die tweede helfte van die twintigste eeu 'n gekompliseerde dialektiek tussen die neoromantisisme en die postmodernisme bestaan, net soos wat daar in die eerste helfte 'n dialektiek tussen die modernisme en die romantisme was.



hierop. Avant-gardistiese figure soos Hans Arp, Piet Mondriaan, Marcel Duchamp, Man Ray, Kurt Schwitters en I.K. Bonsett (Theo Van Doesburg) word skielik herwaardeer.

Waar die Vijftigers aangesluit het by die sogenaamde irrasionele tak van die avant-garde (die surrealisme en die postsurrealisme), sluit die nuwe generasie hulle in die sestigerjare aan by die tweede luik van die Europese avant-garde: die speelse en intellektualistiese aspekte van Dada, die Neo-Dadaïsme, die Nouveau Réalisme, die pop-kuns en die konseptuele kuns (Brems 1981:11 en 13 en 1984:171). Met die dubbele poësierevolusie, naamlik dié van onderskeidelik Vijftig en dié van die tydskrifte *Barbarber* en *De Nieuwe Stijl*, is daar in die Nederlandse digkuns binne die bestek van 15 jaar 'n agterstand van 20-30 jaar goedgemaak (Brems 1981:13). Veral die Dadaïstiese idees van toeval en grensverlegging prikkel die belangstelling. By geleentheid sê Bernlef die volgende (aangehaal in Van den Akker 1993:188):

Dada, dat was een beweging in de kunst waar we ons zeer verwant mee voelden. Het opzeggen van de verhouding met de officiële kunst, dat was een openbaring, vooral ook door de democratische aanpak van de materiaalkeuze, dat je alles uit de werkelijkheid kunt gebruiken; dat je er geen rangorde in hoeft aan te brengen van dit is nou echte kunst en dat is gewoon zo maar iets, die hele grensverlegging tussen wat interessant en niet-interessant was.

Hierdie skielike belangstelling in Dada het via Amerika gekom, en nie deur Europa nie, is Van den Akker (1993:188) se mening. Toe die Amerikaanse avant-gardisme na Europa versprei het, is dit hartlik ontvang deur die Nederlanders, waarskynlik omdat hulle ooreenkomste met hul eie situasie daarin raak gesien het en gevoel het dat hulle iets misgeloop het voor die Tweede Wêreldoorlog (Van den Akker 1993:188). Nóg in Frankryk, nóg in Duitsland het die Dadaïsme sy stempel so sterk afgedruk op literêre hervorminge as dié van die sestigerjare in Amerika en Nederland. Saam met Duchamp het Robert Rauschenberg, Jackson Pollock, Willem de Kooning en Andy Warhol in die gesigsveld gekom.

Die aandag is reeds herhaaldelik in hierdie proefskrif daarop gevestig dat die verhouding tussen die historiese avant-garde, die modernisme, die avant-gardistiese bewegings van die sestigerjare en die postmodernisme besonder kompleks is en dat daar verskil van mening bestaan oor die interrelasies tussen hierdie fenomene. Van den Akker (1993) bou 'n groot deel van sy argument om die belangrikheid van die historiese avant-garde in die ontwikkeling van die postmodernisme in Nederland. Dit gaan vir hom om parallelle konsepsies: die skeidsmure tussen kuns en nie-kuns, hoogkultuur en massakultuur, mooi en lelik moes afgebreek word. Gevolglik is daar gestrewe na 'n kunsvorm wat nie meer esoteries, esteties, hermeties en elitisties was nie. Soos wat Van den Akker te kenne gee, is die naam pop-kuns self 'n manifes.

Van den Akker (1993:181 e.v.) beroep hom voorts op Andreas Huyssen, wat in *After the Great Divide* (1986) betoog dat die postmodernisme van die jare sewentig en tagtig nie na behore verstaan kan word sonder kennisname van die kulturele ontwikkelinge van die sestigerjare nie. Huyssen (1986) se argument in sy essay "The Search for Tradition. Avantgarde and Post-



modernism in the 1970s" loop as volg (vgl. Van den Akker 1993:181 e.v.): Anders as Frankryk en Duitsland het die Verenigde State nie tussen die twee oorloë 'n egte en invloedryke avant-garde gehad nie. Eers in die dekade van sestig het die Amerikaanse kultuur 'n avant-garde beleef. In 'n poging om agter te kom wat die rede vir so 'n laat avant-gardisme sou wees, besin Huyssen (1986:160 e.v.) oor die verskynsel en voorkoms van avant-gardistiese bewegings. Omdat hierdie soort bewegings, betoog hy, gewoonlik 'n aanval loads op sowel die kulturele as die maatskaplike *establishment*, is daar 'n dominante bestel wat die bestaande magsverhoudinge legitimeer. In hierdie opsig het die Verenigde State tussen die twee oorloë van die meeste ander lande verskil. In daardie stadium was daar geen regverdiging vir die opkoms van 'n avant-garde in Amerika nie; die skrywers was konstruktief in hul skryfwerk, eerder as destruktief. Ná die Tweede Wêreldoorlog het die toneel egter verander. Die opkoms van die modernisme en die beoefening van *New Criticism* het iets gebied waarteen in opstand gekom kon word.

Ten spyte van die belangrikheid van Man Ray en die aktiwiteite van Duchamp in New York het die Dadaïsme destyds in New York ten beste tog 'n marginale fenomeen in die Amerikaanse kultuur gebly, meen Huyssen (1986:167); nóg die Dadaïsme, nóg die surrealisme het groot welslae in die V.S.A. behaal. Juis hierdie feit het daartoe gelei dat *pop*, *performance*-kuns, *happenings*, *surfiction* en eksperimentele musiek vreemder en aardiger voorgekom het vir die Amerikaanse publiek van die jare sestig en sewentig as wat dit in werklikheid was, beweer Huyssen (1986:167). Die kultuur na 1960 is gekenmerk deur 'n rebellie teen die voorrang van die abstrakte ekspres-sionisme, seriële musiek en die literêre hoog-modernisme - vergelyk byvoorbeeld die werk van Rauschenberg, Jasper Johns, Ginsberg en die Beats, Burroughs en Barthelme. Die letterkunde is gekenmerk deur skeuring en diskontinuiteit, krisis en konflik. Die herlewing van Marcel Duchamp as peetvader van die postmodernisme ná 1960 is dus geen historiese ongeluk nie, meen Huyssen (1986:191) in sy essay "Mapping the Postmodern". Eerder as wat daar 'n nuwe manier van skryf was, was daar 'n ikonoklastiese aanval op die institusie van die hoë kuns, 'n aanval op die bourgeoisie en die *establishment* (Huyssen 1986:191-192). Die belangrikste ontwikkeling was die samesmelting van kuns en lewe, die afbreek van die skeiding wat die modernisme bewerkstellig het. Net soos die geval was met die historiese avant-garde, was daar in Amerika in die sestiger-jare 'n optimistiese siening van die toekoms, veral ten opsigte van die tegnologie - die media is omhels. Massa- en populêre kultuur is geïntegreer in die kunste. Die vroeë fase van die postmo-dernisme kan dus volgens Huyssen gesien word as die spesifiek Amerikaanse "endgame" van die historiese avant-garde (vgl. Bertens 1991:123-124).

Ten opsigte van Nederland voer Van den Akker (1993:182) 'n soortgelyke argument as Huyssen (1986). Net soos die Verenigde State het Nederland nie tussen die twee wêreldoorloë 'n bloei van avant-gardisme beleef nie, betoog hy. Die rede vir die afwesigheid van so 'n kultuur van bevraag-tekening van en kritiese ingesteldheid teenoor die *status quo* moet waarskynlik gesoek word in die Calvinistiese en pragmatiese beginsels in die Nederlandse gemeenskap. Ook kon versuiling 'n rol



gespeel het, meen Van den Akker (1993:183). In Nederland is daar ook nie 'n duidelik identifiseerbare homogene kulturele beweging wat met die sosiale *establishment* geassosieer is nie (soos die Académie Française). Van den Akker (1993:183) skryf:

Not only was the road to a homogeneous culture blocked by pillarization, also combined resistance as practised in avantgarde movements was out of place: those who wanted to rebel found their own niche within the system. Pillarization reconciles differences and creates a climate of compromises, rather than of fundamental debate. In such a climate avantgardism cannot thrive.

Alhoewel versuiling voortgegaan het ná die Tweede Wêreldoorlog, is dit duidelik dat die jare tussen 1940 en 1945 gedien het as 'n filter vir die letterkunde. Die seëvierendes was die klassieke, gematigde moderniste: Bloem, Roland Holst, Nijhoff, Achterberg en Vestdijk, vir wie poësie 'n outonome bedryf was wat beoefen kon word binne die begrensing van die tradisie en wat Eliot, Valéry of Rilke gevolg het (Van den Akker 1993:183)<sup>23</sup>.

Die afwesigheid van 'n kultuur van bevraagtekening is dus ten dele toe te skryf aan die verskynsel van versuiling. In die sestigerjare het veranderinge egter plaasgevind, onder meer as gevolg van 'n herwaardering van die historiese avant-garde, in die besonder van die Dadaïsme. Die invoer van die Dadaïsme in die Lae Lande het gepaard gegaan met 'n invoer van Amerikaanse digters. Hieraan word vervolgens aandag bestee.

### 5.3.5 Die invloed van Amerikaanse digters

Die 'invoer' van Amerikaanse digters in Nederland vanaf die sestigerjare word bespreek deur Van den Akker (1993:188-191). Vóór die Eerste Wêreldoorlog is die Nederlanders deur verskillende Europese lande beïnvloed. Vanaf die einde van die 19de eeu het Frankryk die toon aangegee, en later Duitsland en in 'n sekere mate Groot-Brittanje. Die Amerikaanse poësie was onbekend, en wat wel gelees is, was die ouer, nou klassieke skrywers, soos Walt Whitman en Emily Dickinson. Dit is 'n ope vraag in welke mate Amerikaanse poësie as 'n onderskeibare korpus geïdentifiseer is in Nederland (Eliot en Pound is gerieflikheidshalwe by die Britte geplaas). Ná die Wêreldoorlog het die posisie egter verander aangesien Frankryk weinig ontwikkeling op die gebied van die digkuns beleef het en Duitsland besig was met heropbou. Teen dié tyd het die Amerikaanse poësie onafhanklikheid verkry en die hoog-moderniste, begelei deur die New Critics, was in beheer van sake. Die toenemende verset teen die modernistiese tradisie in Amerika word geëggo deur 'n soortgelyke verset in Nederland. Die naam van Eliot kom glad nie voor nie, dié van Pound misken wel, maar dan moet in ag geneem word dat laasgenoemde as avant-gardis beskou is, eerder as modernis. Die herwaardering van William Carlos Williams gaan nie ongemerk in Nederland verby nie. Vir baie is hy die digterlike peetvaderfiguur - vergelyk Van den Akker (1993:189):

<sup>23</sup>

Sou aspekte van hierdie skrywerse se werk nie ook as postmodernisties beskou kan word nie? Vergelyk byvoorbeeld die wyse waarop Achterberg die transendentale, die 'gans Andere', tegelykertyd oproep én raseer.



He was for poetry what Duchamp represented for the visual arts. Williams functioned as a symbol for a non-intellectual poetry, for the attempt to root poetry in everyday reality, to give it in this way an organic position within ordinary human existence.

Die poëtiese migrasie was 'n grootskaalse gebeurtenis, beweer Van den Akker (1993:190). Name soos Marianne Moore, Wallace Stevens en e.e. cummings het spoedig alombekend begin raak. Ander voorbeelde is die name van die belydenisdigters soos Robert Lowell, Sylvia Plath, Anne Sexton en John Berryman; voorts die Black Mountain-groep met Charles Olson en Robert Creeley; ook die Beat Poets met Allen Ginsberg en William Burroughs; en die New York School van Frank O'Hara en John Ashberry<sup>24</sup>. Ten spyte van die uiteenlopendheid van hierdie groepe en van die skrywers onderling moes hul rebellie teen die modernistiese poëtikas in 'n besondere mate tot Nederlandse digters van die sestigerjare gesprek het, want laasgenoemdes het die werk van hul Amerikaanse tydgenote gelees, vertaal en op prys gestel. Duitse en Franse invloed is feitlik afwesig<sup>25</sup>.

Wat dus in die Lae Lande aan die gebeur was, was 'n omarming van die poësie van digters wat reeds sedert die vyftigerjare in Amerika as *postmoderniste* bekend gestaan het. Die term *postmodernisme* sou egter later in Nederland en Vlaandere meer spesifiek gebruik word ten opsigte van die poststrukuralistiese variant.

### 5.3.6 *Performance* en politiek

In hoofstuk 4.5.4 van hierdie proefskrif is aandag bestee aan die eerste *performances* en *happenings* in die Amerikaanse kultuur van die vyftiger- en sestigerjare. Hierdie verskynsels is en word deur baie Amerikaanse navorsers beskou as manifestasies van die sogenaamde teenkultuur, van politieke protes en van die postmodernistiese kultuurstroming.

Een van die eerste grootskaalse *performances* in die Lae Lande was Poëzie in Carré, wat op 28 Februarie 1966 plaasgevind het en gereël is deur Simon Vinkenoog<sup>26</sup>. Laasgenoemde is die jaar vantevore geïnspireer deur 'n vieruurlange digtersaand in die Albert Hall in Londen wat deur 8 000 mense bygewoon is. By hierdie geleentheid het die *beat*-digter Allen Ginsberg opgetree - 'n digter wat Vinkenoog bewonder het. Poëzie in Carré is deur 2 000 mense bygewoon. In die woorde van Smulders (1994:14) was dit 'n "mediaspektakel", 'n "teatralisering van de literatuur". Vyf-en-twintig digters het elkeen sewe minute lank uit eie werk voorgelees. Onder hulle was die bejaarde Roland Holst, wat reeds met sy naderbeweeg na die mikrofoon en met 'n verontskuldiging vir sy ouderwetsheid en hees stem 'n warm applous ontvang het. Die 21-jarige Johnny van Doorn,

<sup>24</sup> Musschoot (1990:3-4) verskaf ook 'n uitgebreide reeks name, terwyl Ruiter (1991) se proefskrif spesifiek oor die respie van die Amerikaanse postmodernisme in Nederland (en Duitsland) handel - sien veral Ruiter (1991:205-280).

<sup>25</sup> Ten opsigte van Vlaandere is die situasie anders - sien 5.3.8 hieronder, waarin verwys word na Janssens (1995d:335) wat beweer dat die nabyheid van sowel die Franse *nouveau roman* as van die Franse filosowe, kultuurhistorici en literatuurhistorici ongetwyfeld die assimilasië van verskynsels wat met die postmodernisme verwant is, beïnvloed en versnel het.

<sup>26</sup> Voorleesgeleenthede het reeds by die Vijftigers voorgekom.



oftewel Johnny The Selfkicker, het met sy inkantasies van "I'm sitting in the cosmos" en "Kom toch eens klaar klootzak" homself opgewerk tot 'n toestand van ekstase. Aan hierdie hierdie soort *happening* was die toeskouers beslis nie gewoond nie<sup>27</sup>. Van Doorn kan beskou word as een van die eerste 'aksiedigters' wat in die daaropvolgende dekades wyd bekend word, soos 'n groep van die tagtigerjare wat hulself as die Maximalen profileer (Goedegebuure 1993: 782), met Jules Deelder, Bart Chabot en Diana Ozon as van die bekendste lede.

Alhoewel Poësie in Carré 'n eenmalige geleentheid was, was dit die begin van vele *happenings*, onder meer die geleentheid wat op 28 September 1966 in die Brusselse Paleis voor Schone Kunsten plaasgevind het. Volgens Goedegebuure (1993:782) was hierdie *happenings* 'n modeverskynsel wat uit Amerika oorgewaaie het en waaragter die alomteenwoordige Vinkenoog die dryfkrag was. Van den Akker (1993:173) beweer - heel tereg - dat die (literêre) *happenings* van die sestigerjare eintlik beteken dat die poësie weer 'n plek begin inneem in die orale tradisie. Die kuns is uit- en teruggeneem na die strate toe. Mertens (1993:810) skryf:

Indachtig de Dada-manifestaties van de jaren twintig ontstonden happenings die het regendendom en de gezeten burgerij dienden te provoceren en die - vanuit een spontane opwelling geboren - van het alledaagse leven kunst zouden maken: straattheater.

Naas radikale en provokerende *performances* en *happenings* begin 'ernstiger' woordfeeste ook spoedig gedy en in belangrikheid toeneem. By hierdie geleenthede heers volgens die koerante meestal "een zeer aandachtige, om niet te zeggen gewijde sfeer"; "[l]iteratuur leeft in Nederland, literatuur staat zelfs in een geur van heiligheid" (Goedegebuure 1993:783). Die jaarlikse Poetry International in Rotterdam is al sedert die sewentigerjare wêreldbekend (Breyten Breytenbach het byvoorbeeld in 1974 daar opgetree). Die "Nacht van de poëzie" trek sedert die vroeg-tagtigerjare sowat 2 500 besoekers jaarliks na die Utrechtse musiekteater Vredenburg<sup>28</sup>.

In 'n hoofstuk in die baanbrekende *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis* oor onder meer die opkoms van die eksperimentele teater en van woordfeeste in die sestigerjare betoog Mertens (1993:807-813)<sup>29</sup> dat hierdie verskynsels nie los gesien moet word van sosio-politieke omstandighede nie. Pogings tot artistieke vernuwing het volgens hom mettertyd meer verbonde geraak met 'n uitdruklike politieke betrokkenheid (Mertens 1993:808). Ook Brems (1981:14) vestig die aandag daarop dat die sogenaamde geëngageerde kuns<sup>30</sup> van die sestigerjare aansluiting probeer

<sup>27</sup> Goedegebuure (1993:782) skryf: "En toen de echtgenote van Volkskrant-cartoonist Opland het toneel opstoot om hoofd en rug van The Selfkicker met een bos bloemen te bewerken, vatte menigeen dat op als een uiting van verontwaardiging. De conclusie agteraf was echter duidelijk: in termen van mediamieke uitstraling had Johnny van Doorn het meest succes geboekt."

<sup>28</sup> In Suid-Afrika het voorleesaande eers vanaf die negentigerjare in belangstelling toegeneem - voorbeelde is die Poetry Africa-fees wat in Durban gehou word en die Afrikaanse Woordfees, wat na analogie van Nederlandse en Vlaamse modelle in die jaar 2000 vir die eerste keer op Stellenbosch georganiseer is deur Dorothea van Zyl en wat deur sowat 900 mense bygewoon is.

<sup>29</sup> Die titel van die hoofstuk lui: "Première van de opera Reconstructie. Het politiek-maatschappelijk klimaat in de jaren zestig". *Reconstructie* was die titel van 'n moderne moraliteitsopera, waarvan Harry Mulisch en Hugo Claus verantwoordelik was vir die libretto en die regie. Mertens (1993:808) skryf: "Reconstructie was een samensmelting van elementen uit de modernistische, anarchistische en politieke strominge van het decennium."

<sup>30</sup> Ten opsigte van die oplewing van geëngageerde poësie rondom 1968 skryf Brems (1981:14-15) dat heelwat van die digters wat aktualiteitspoësie [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolgt.]



soek het by die pop- en protesmusiek van byvoorbeeld Bob Dylan en Joan Baez. Uit 'n literatuursosiologiese perspektief is dit 'n interessante verskynsel, omdat die publiek op 'n ander wyse aan die poësie blootgestel is as deur die gewone roetes van opvoedkundige instellings, digbundels en literêre tydskrifte<sup>31</sup> (Brems 1981:14). Jong digters is ook geïnspireer deur die Engelse Liverpool-digters van die *Mersey Sound*, byvoorbeeld Adrian Henry, Brian Patten en Roger McGough. In 1967, byvoorbeeld, was daar 'n optrede van skrywers van die *Mersey Sound* in die Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Hierdie digters wou die poësie terugbring na die gewone lewe, onder meer deur terug te gryp na die omgangstaal. Die groot bloei van die parlando-styl in die poësie van die sestiger- en sewentigerjare kan nie losgemaak word van die invloed van die direktheid van 'gesongte poësie' nie, wat in wese aansluit by die orale tradisie.

Ten opsigte van die paradigmaskuif van die sestigerjare onderskei Mertens (1993:809) drie 'strominge'. Die eerste stroming hou verband met die groep modernistiese kunstenaars wat vlak na die oorlog hulself toegespits het op vernuwing in die kuns en wat 'n nuwe vitale estetiese nagestreef het. In die literatuur manifesteer hierdie vernuwing veral in die poësie van die Vijftigers. Die tweede stroming sluit meer regstreeks aan by die avant-gardebewegings en sentreer rondom die tydskrifte *Gard Sivik* en *Barbarber*. Wêreldwyd ontstaan 'n artistieke klimaat waarin die kloof tussen kuns en lewe, tussen elitistiese en populêre kuns, oorbrug word deur *happenings* en die aksies van die Provo-beweging. Derdens ontwikkel daar 'n stroming in die vorm van studenteprotes wat die voorhoederol van die Provo-beweging oorneem. Aldrie hierdie strominge het in die sestigerjare 'n rol gespeel in die wyse waarop na politiek en kuns gekyk is - vergelyk Mertens (1993:812):

Alle drie die ontwikkelings - het Modernisme in de kunst, de aan de historische avantgardebewegingen verwante vormen van ludiek protest en de politiek georiënteerde studentenbeweging - zou men kunnen zien als inhaalmanoeuvres in versneld tempo: er werd aansluiting gezocht bij internationale tradities die in de jaren na de oorlog naar de achtergrond waren verdwenen of in ons land nauwelijks waren doorgedrongen.

In die literatuur self het die laaste ontwikkeling minder spore nagelaat as in die literatuurbeskouing. Hoewel die insette van die verteenwoordigers van die drie 'strominge' nie gekwantifiseer kan word nie en hul ondernemings nie tot grootskaalse veranderinge in die literêre teksproduksie gelei het nie, kan hul bydraes tot die oopmaak van die diskoers oor *letterkunde en politiek* egter nie ontken word nie. Mertens (1993:812) sluit sy betoog af met die opmerking dat die verhouding tussen kuns, literatuur en politiek na 'n osmose lyk, maar dat so 'n regstreekse, op die aktualiteit gerigte, verbinding nie vrugbaar vir die literatuur blyk te wees nie. "Schrijvers hebben een ander vak dan journalisten, dat bleek ook in de jaren zestig", skryf hy.

skryf, blykbaar van mening is dat vormgewingsaspekte onbelangrik is. Hy vervolg: "Ik geloof niet dat dergelijk poëtisch engagement werkelijk resultaat kan opleveren op maatschappelijk vlak, in een samenleving waar poëzie - geëngageerd of niet - per definitie een luxe-artikel is. Andere, ook artistieke media, zijn wat dat betreft veel efficiënter." Sekere digters wend pogings aan tot aansluiting by pop- en protesmusiek.

<sup>31</sup>

Brems (1981:58-67) publiseer in *Al wie omziet* 'n artikel oor die rol van literêre tydskrifte in Vlaandere, getitel "Een aaneenschakeling van leemten". Ook Reynebeau (1993:230-231) skryf hieroor in 'n *Maatstaf*-artikel, wat handel oor die literêre bestel in Vlaandere.



Wat die tweede stroming van die sestigerjare in Nederland betref, beweer Mertens (1993:810) dat die opvattinge van Provo deel uitmaak van 'n internasionale teenkultuur wat ook in Amerika vinnig versprei het en ten opsigte waarvan die term *postmodernisme* gebruik is. Mertens (1993:810-811) skryf dat hierdie term in die tagtigerjare in Europa sou opduik in 'n gewysigde betekenis, ook al is elemente daarvan ontleen aan die ontwikkelinge van die sestigerjare:

De term werd geïntroduceerd door cultuurcriticus Leslie Fiedler die Pop art, living theatre, de herwaardering van pornografie, de western en science fiction in kunst en literatuur, de communes en het gebruik van marihuana en de protestbeweging tegen de oorlog in Vietnam zag als verschijnselen van een belangrijke cesuur in de cultuur. Er is - schreef hij - een ontwikkeling zichtbaar geworden waarin de grenzen van hoge en lagere kunst worden doorbroken, waarin de verbeelding aan de macht komt en een verbroedering ontstaat tussen kunst en techniek.

Hoewel Mertens (1993:810-811) hier slegs op Fiedler se postmodernisme-opvatting steun (en ten onregte beweer dat die term *postmodernisme* deur Fiedler gemunt is, terwyl dit 'n term is wat reeds in die veertigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek gebruik is - sien hoofstuk 4 van my proefskrif), verbind hy die vorme van ludieke protes en die *happenings* van die sestigerjare met die kultuurfenomeen van die postmodernisme. In hierdie opsig hanteer hy 'n ruimer postmodernisme-opvatting as heelwat van die ander Nederlandse en Vlaamse navorsers wat in hierdie studie betrek word. Brems en De Geest (1991:92-96) en De Geest (1993:869-870), byvoorbeeld, bespreek die *performance* as 'n afsonderlike kultuurverskynsel, nie onder die noemer van die postmodernisme nie: die publiekgerigte *performance*-poësie staan volgens hulle lynreg teenoor die postmodernistiese poësiepraktyk van Dirk van Bastelaere en sy geesgenote soos Erik Spinoy, Stefan Hertmans en Peter Verhelst (sien 5.3.8 hieronder).

Politiek, postmodernisme en *performance* skyn afsonderlike entiteite te wees in die poësie-opvatting van heelwat navorsers in Vlaandere en Nederland, terwyl die grense hier te lande meer diffuus voorkom. Om hierdie punt te ondersteun, word die aandag weer eens daarop gevestig dat dit hoofsaaklik die poststrukturealistiese variant van die postmodernisme is wat in die Vlaamse en Nederlandse poësie voorkom (Musschoot 1991:73). In die Vlaamse postmodernistiese poësie is begrippe soos *teks*, *letter* en *lees* volgens Brems en De Geest (1991:92) besonder belangrik. Gedigte is in die eerste plek skriftuurlike konstruksies, wat juis as teks hul eie transparante houding teenoor die beskrewe werklikheid bevraagteken en teengaan. Teenoor hierdie elitistiese en hermetiese poëtika (volgens sommige kritici) is daar 'n ander opvatting wat klem lê op poësie as 'n kommunikatiewe gebeurtenis, wat sy effek in die eerste plek ontleen aan die konkrete aanwesigheid van die digter; "[t]egenover de duurzaamheid van het papier staat zo de bij uitstek momentane glitter van het spektakel" (Brems en De Geest 1991:93), met Lanoye, Kamagurka en Lauwaerts as van die bekendste eksponente in Vlaandere. Dat die poësie óók op die podium tuis hoort, het mettertyd 'n algemeen ingeburgerde opvatting in Vlaandere geword (Brems en De Geest 1991:94). Die welslae van hierdie aanbiedings word in 'n groot mate bepaal deur die soort



poësie en die optredes van die digters: neorealistiese en neoromantiese poësie is op grond van hul herkenbaarheid en toeganklikheid gewilder as taalgerigte of hermetiese poësie en sommige digters is groter "publiekstrekkers" as ander (Brems en De Geest 1991:95).

Die groeiende belangstelling vir die poësie as media-gebeure word egter nie oral in 'n gunstige lig beskou nie. Ironies genoeg betoog die 'postmodernistiese' skrywer Dirk van Bastelaere (sien 5.3.8 hieronder) byvoorbeeld dat daar 'n verskil bestaan tussen gedigte wat geskryf is om gelees te word en gedigte wat geskryf word om gehoor te word; tussen wat ek wil noem leespoësie en luisterpoësie; of stilleespoësie en voorleespoësie; of poësie as skrif en poësie as voorstelling (Brems en De Geest 1991:96); of, anders gestel, tussen skryfpoësie en parlando-poësie (vgl. Goedegebuure 1993:781); of tussen elitistiese, hermetiese poësie en kommunikatiewe poësie (Brems en De Geest 1991:93). Dat skrywers egter nie kan ontkom aan die invloed van die media<sup>32</sup> in die kulturele veld nie, blyk duidelik uit 'n aanhaling van Goedegebuure (1993:779)<sup>33</sup>:

In een tydperk dat word beheerst deur media en mannetjesmakerij, waarin verkiesings word beslist deur die overwicht dat een charismatiese persoonlikheid dankzij zijn uitstraling op de televisie heeft, een tydperk dat in het teken staat van Andy Warhols adagium 'everybody a star' en de titel van Norman Mailers autobiografische essaybundel *Advertisements for myself*, is de faam van een schrijver niet langer exclusief afhankelijk van de kwaliteit of het succes van het literaire werk. De auteur is voor zijn *public relations*, en dus ook voor zijn omzet, aangewezen op de openbaarheid. Niet alleen de interviews in kranten en televisie-programma's maar ook de optredens voor publiek spelen daarbij een belangrijke rol.

### 5.3.7 Die poësie van die sewentiger- en tagtigerjare: Eklektisisme

In Vlaandere, waar 'n omvangryke generasie digters tot die einde van die sestigerjare die konsekwensies van die taaleksperiment en die outonomiegedagte verken het, duur dit tot ongeveer 1970 voordat die neorealisme deurbreek met digters soos Roland Jooris en Herman de Coninck. Hierdie deurbraak vind plaas in die sogenaamde *Kreatief*-dossier met die titel *Nieuw-realistische poëzie in Vlaanderen*, 'n temanommer van die tydskrif *Kreatief*. Dié bundel is saamgestel deur Lionel Deflo, hoofredakteur van die tydskrif, en bevat kritiese werk en gedigte van 'n aantal digters. Meer as wat die geval was in Nederland, was die neorealiste se poësie aanvanklik 'n reaksie teen die maniëristiese oordadigheid van die postekspperimentele digters. "Maar tegelyk was hun poëzie minder dogmatisch én sterk getekend door de maatschappij-kritische geest van de late jaren '60", skryf Brems (1984:173). Die suiwer, anonieme informatisme ontbreek byna geheel en al. Die waarneming van die werklikheid is subjektief gekleur, sodat hul poësiekonsep in feite weinig afwyk van die vooroorlogse anekdotiese poësie van die klein geluk (Brems 1984:173). Wat wel nuut en belangrik was, was die uitdruklike wil om die poësie te demokratiseer en in die alledaagse

<sup>32</sup> In 'n *Maatstaf*-artikel oor die literêre bestel in Vlaandere, skryf Reynebeau (1993:228-230) onder meer oor die rol van die media in die boekebedryf.

<sup>33</sup> Die waarde wat Goedegebuure (1993:779) hier skynbaar verleen aan die intrinsieke gehalte van 'n teks, kan binne 'n postmodernistiese konteks aan bevraagtekening onderwerp word - sien hoofstukafdeling 5.4.



lewe te integreer, selfs tot in die verspreidingstegnieke: voorlesings en poësiemarkte word 'n algemene verskynsel. Hierdeur sluit die Vlaamse neorealisme sterk aan by die anti-outeurlike euforie van die einde van die sestigerjare en by die artistieke klimaat van grensdeurbreking waarvan verskynsels soos die *happening* en Poëzie in Carré (1966) kenmerkende uitinge was (Brems 1984:173). Die Vlaamse neorealiste gee te kenne dat hulle nie eintlik deur die Nederlanders beïnvloed is nie, terwyl sommiges tog skatpligtigheid erken aan *Barbarber*. Herman De Conink spreek sy voorkeur uit vir randfigure soos Rutger Kopland en Adriaan Morriën. Die Amerikaanse digters en die Liverpoolse groep van die Mersey Sound oefen ook 'n invloed uit op die Vlaamse neorealiste. Patricia Lasoen, byvoorbeeld, verwys na die invloed van die Amerikaanse modernis William Carlos Williams (Brems en De Geest 1991:18-19 en 25).

Wat die verdere ontwikkeling van die taalgerigte literatuur van die sewentigerjare in Nederland betref, moet die wortels gesoek word by *Merlyn* (1962-66). Enkele digters wat in die sestigerjare in *Merlyn* debuteer, trek 'n dekade later die aandag met die opname van hul werk in *Raster* (1967-72), die meer internasionaal georiënteerde opvolg van *Merlyn* wat aansluiting vind by die linguistiese, semiotiese en deels Neo-Marxistiese teorieë. Onder die skrywers wat in dié tydskrifte publiseer, tel H.C. ten Berge, Rein Bloem, Hans Faverey, Sybren Polet, Gerrit Kouwenaar en Jacques Hamelink; ook Breyten Breytenbach vind hier 'n publikasieforum. Brems (1981:22-23 en 1984:175) verduidelik dat hierdie digters poësie beskou as materiaalondersoek, as 'n epistemologiese proses<sup>34</sup> en tegelyk as middel om (en dit is belangrik vir die onderhawige studie) 'n dialoog aan te gaan met die geskiedenis en die kultuur. Die digter word volgens hierdie poëtika tot op groot hoogte 'n verwerker van tekste; die gedig word 'n metateks oor die teks van die kultuur.

Ook in Vlaandere doen 'n soortgelyke poëtika sig voor wanneer 'n aantal jong digters wat hulself rondom die tydskrif *Impuls* skaar, insonderheid Wilfried Adams en Michel Bartosik, in 1975 'n manifest publiseer waarin hulle opnuut aansluiting soek by die tradisie van die Europese avant-garde, soos verteenwoordig in die werk van digters soos Rimbaud en Mallarmé. Hulle pleit vir 'n herwaardering van die tipies talige karakter van die gedig. Hiermee sluit hulle aan by die modernistiese tradisie (Brems en De Geest 1991:56 en 58). Tog kan daar verbande gelê word tussen die standpunte van die taalgerigte skrywers soos vervat in die *Impuls*-manifest en die standpunte van die postmodernistiese skrywers soos Van Bastelaere en Spinoy - Brems (1993b:26) skryf:

Overigens wordt verder in dit manifest nog op een aantal karakteristieke geïnsisteerd die van de stilaan bekende cluster deel uitmaken: het hermetische en labyrintische, het samenspel van mythe en ambachtelijkheid, de gelaagdheid van het gedicht en wat hier nog genoemd wordt: 'een historiserend reflexief schrijven', zeg maar intertextualiteit en metatextualiteit.

<sup>34</sup> Vergelyk hoofstuk 3.5 in verband met Brian McHale se siening dat die modernisme gekenmerk word deur epistemologiese vraagstelling, eerder as deur ontologiese vraagstelling.



Twee groepe taalgerigte skrywers kan onderskei word. Die eerste groep, waartoe Leonard Nolens, Leopold M. van den Brande en Marcel van Maele behoort, sit die lyn van Rimbaud en die surrealisme voort. Hulle skryf 'n vorm van metafories en retories verhewigde belydenisliriek, vat Brems (1984:30) saam. Die tweede groep sluit aan by die beginsels van Mallarmé, die latere Van Ostaïjen, T.S. Eliot en andere. Hierdie groep word verteenwoordig deur Adams, Bartosik, Roger M.J. de Neef en Freddy de Vree. Vir hulle is die werklikheid nie die anekdote van die neo-realisme nie, maar ook nie die intens deurleefde bestaan van die eerste groep nie. Die werklikheid kom pas tot stand deur suiwering en formalisering in die outonome wêreld van die taalkunswerk (Brems 1981:31 en 1984:175).

Een van die eksperimentele groepe wat in die tweede helfte van die jare sewentig aandag trek, is die Pink Poets, 'n maniëristiese digtersgenootskap in Antwerpen met onder meer Hugues C. Pernath, Nic van Bruggen, Henri Floris Jaspers, Paul Snoek en Patrick Conrad as lede. Hulle strewe na 'n skoonheidskultus gebaseer op mitevorming (reeds die naam Pink Poets skep 'n mite). Die lewe word in hul poësie getransformeer tot 'n superieure estetiese spel, as verweer teen die banaliteit (Brems 1981:33).

Wanneer Smulders (1994) na die Nederlandse letterkunde van die sewentigerjare kyk, dan situeer hy dit binne die konteks van die popularisering van die kultuur. Hierdie paradigmaskuif het reeds in die sestigerjare begin plaasvind toe die modernistiese nosies van hoogkuns en die kanon deur die postmodernistiese poëtika ondermyn is in die sogenaamde ontsuilingsliteratuur (Smulders 1994:9). Hieruit ontwikkel dan 'n literêre variant wat sterk ingestel is op die kommunikatiewe funksie en wat Smulders literêre pop-kuns noem. Hierdie ontwikkeling was in wese 'n weer-spieëling van dit wat in die res van die samelewing aan die gebeur was: die wegval van ideologie. In dié proses het die media 'n belangrike rol gespeel, veral die televisie: in die postmoderne tyd, sê Smulders (1994:18), het ontwikkelinge in die literatuur- en televisiegeskiedenis parallelle prosesse geword. Skrywers wat hulself spoedig by die nuwe mediakultuur kon aanpas, en selfs die media as publisiteitsforum benut het, soos Gerard Reve, het groot sukses behaal. Ook dagblaaie werk mee aan die popularisering van die literatuur (literêre rubrieke en bylaes), terwyl *performances* en voorleesgeleenthede gedy. Onder die name wat Smulders (1994) noem, tel Jan Cremer, Gerrit Komrij, die latere Claus en die latere Mulisch, J.F. Vogelaar en Cyrille Offermans. In die tagtigerjare vind daar 'n verestetisering van die literêre pop-kuns plaas. Hermans, Reve en Mulisch geniet groot aandag; ook kan verwys word na A.F.Th. van der Heijden, Oek de Jong, Frans Kellendonk en Maarten 't Hart. Die literêre pop-kuns vanaf die jare sestig is 'n literatuur *van en vir* "postmoderne parvenu's", meen Smulders (1994:23). In die nuwe, multimediale kultuur is die literatuur maar slegs één van die media. Dit beteken dat die literatuurgeskiedenis geleidelik sal opgaan in 'n "integrale mediageskiedenis" (Smulders 1994:27).

Wanneer daar 'n voëlvlug oor die Nederlandse en Vlaamse poësielandskappe van die sewentiger-



en tagtigerjare onderneem word, moet in gedagte gehou word dat die term *postmodernisme* nie algemeen bekend en in omloop was nie en in vele gevalle met terugwerkende krag toegepas is. Hier is dus geen sprake van 'skoolvorming' nie, maar van individue wie se werk later binne 'n postmodernistiese kader geplaas is. Daar word algemeen aanvaar dat dit twee Utrechtse navorsers in die vergelykende literatuurstudie was wat teen 1983 die term begin hanteer en propageer het, naamlik Hans Bertens (spesialis op die gebied van die Amerikaanse letterkunde) en Theo d'Haen (spesialis op die gebied van die Engelse letterkunde). Hulle was hul Neerlandistiek-kollegas dus voor, maar later sou Wiljan van der Akker, wat ook in Amerika navorsing gaan doen het, hom by hulle voeg en deur sy navorsing die gesprek verruim om ook die poësie in te sluit. Voorts kan die name genoem word van Jaap Goedegebuure van Tilburg en Redbad Fokkema van Utrecht (laasgenoemde is in 1999 oorlede). Ad Zuiderent van Amsterdam is krities ingestel teenoor die postmodernisme. Waarom, vra hy, moet die Nederlandse literatuur in die harnas van die Amerikaanse postmodernisme-konsep ingedwing word (vgl. Ruiter 1993:345)? In Vlaandere het die proses van die algemene verbreiding van die postmodernisme (in die ruim sin van die woord) ietwat langer duur, maar gelei tot lewendige belangstelling en gesprekvoering (sien 5.3.8, 5.4 en 5.5).

Tien jaar nadat die diskussie oor postmodernistiese prosa op dreef gekom het, publiseer Van den Akker (1993) sy reeds genoemde artikel oor die postmodernistiese tendensies in die Amerikaanse en Nederlandse poësie. Die wyse waarop Van den Akker (1993:191) na die digterlike landskap van die jare sewentig en tagtig verwys, is insiggewend en van belang vir die postmodernisme-opvatting wat in hierdie studie gehanteer word. Hy bespreek die Nederlandse poësie van die sestigerjare binne die raamwerk van die postmodernisme as aansluiting by en voortsetting van die historiese avant-garde en as opstand teen die modernistiese poëtika van die Vijftigers. Wat daarna gebeur, sê hy, is 'n geheel ander verhaal, 'n ander soort postmodernisme. Hierin voer eklektisisme die botoon (Van den Akker 1993:191).

Dit is opvallend en insiggewend dat Van den Akker 'n besonder wye verskeidenheid poëtiesoorte en -style onder die sambreel van die postmodernisme plaas. Hy hanteer duidelik 'n ruim postmodernisme-opvatting, waarskynlik as gevolg van die blootstelling aan Amerikaanse teoretiseringe tydens sy navorsingstydperk in Amerika<sup>35</sup>. Die dinamika van die groot verskeidenheid 'strominge' en style in die Nederlandse digterlike landskap van die sewentiger- en tagtigerjare - en die aanvaarding deur die leserspubliek daarvan - herinner hom klaarblyklik aan 'n beginsel wat dikwels in die postmodernistiese teorie figureer, naamlik eklektisisme (vgl. Bertens 1995:60-61, Calinescu 1986:252, Brems en De Geest 1991:89, Den Haerynck 1994b:28 en Jencks 1987:7).

Van den Akker (1993:191) noem dan die volgende voorbeelde - met die poststrukturalisme as een voorbeeld tussen ander - as kenmerkend van 'n postmodernistiese eklektisisme: Teenoor die

<sup>35</sup>

Anders as heelwat van sy Vlaamse kollegas, wat 'n eng postmodernisme-opvatting hanteer en *postmodernisme* gelykstel met *poststrukturalisme*, onderskei Van den Akker herhaaldelik tussen hierdie konsepte - vergelyk byvoorbeeld Van den Akker (1993:175).



emosionele poësie van Kopland en Herzberg is daar die linguistiese poësie van Kouwenaar en Faverey; teenoor die neoromantiese poësie van Komrij is daar die hermetiese, neosimbolistiese poësie van Jan Kuiper. Indien die postmodernisme in 'n poststrukuralistiese betekenis opgeneem word, is linguistiese digters soos Nooteboom en Faverey goeie voorbeelde. Die jaarlikse Poetry International gedy met optredes deur Yslandse, Finse, Chinese, Hongaarse, Portugese en Spaanse digters. Naas die verskeidenheid van toonaarde en tematiek, is daar ook wat tegniek betref, groot verskille in die poësie ná 1970 - Van den Akker (1993:191) skryf:

We find free verse alongside classic schemes, emotion alongside intellectual detachment, irony alongside gravity. Anything goes.

Die digterlike landskap is duidelik vir Van den Akker (1993:191) een van postmodernistiese verskeidenheid, eklektisisme en pluralisme. Wat ek hier in Van den Akker se siening mis, is die uitspel van die konseptuele vlak waarop hy nou beweeg, naamlik dié van die postmoderniteit (vgl. hoofstuk 6.14). Die bonte mengelmoes van strominge en style in die dekades van sewentig en tagtig en die aanvaarding daarvan deur verskillende lesersgemeenskappe is myns insiens manifestasies van die postmoderne kondisie, gees of era wat gekenmerk word deur onder meer die akkommodering van uiteenlopende (selfs botsende) narratiewe, strominge en style. Wanneer daar dus na die geheel van kultuuruitinge van die afgelope dekades gekyk word, sou daar op 'n bepaalde konseptuele vlak wel beweer kon word dat hierdie uitinge 'postmodern' of 'postmodernisties' is aangesien hulle in die era van die postmoderniteit geskep is<sup>36</sup> - wat egter nie impliseer dat elke enkele gedig wat in hierdie tydperk geproduseer is, 'intrinsiek' postmodernisties van aard is nie. Die gevaar verbonde aan so 'n inklusiewe benadering tot kultuurfenomene is dat dit aanleiding kan gee tot 'n houding van "anything goes" - 'n uitdrukking wat Van den Akker (1993:191) juis gebruik ten opsigte van die Nederlandse poësie van die sewentiger- en tagtigerjare. Die kritiek op hierdie soort laat-maar-loop-houding was waarskynlik een van die aanleidende faktore tot 'n herbesinning in die postmodernistiese teorie en literatuur oor etiese kwessies.

Soos reeds gesê, is die postmodernisme nie gul ontvang in die Nederlandse poësiêreld nie, ondanks die insette van die Utrechtse komparatiste. Dit moet ook in gedagte gehou word dat die belangstelling in die modernisme as literêre stroming min of meer gelyktydig met die belangstelling in die postmodernisme ontstaan het (laat-sewentiger- en vroeg-tagtigerjare). Hierdie belangstelling is deels teweeggebring deur die vraag of die postmodernisme 'n breuk met die modernisme beteken al dan nie (Ruiter 1993:343). Digters wie se werk mettertyd in 'n postmodernistiese kader geplaas is, is Robert Anker, J. Bernlef, Huub Beursten, Fritz Harmsen van Beek, Gerrit Komrij, Sybren Polet, Marc Reugebrink, Wim T. Schippers, Robert Schouten, H.H.

<sup>36</sup>

So 'n ruim postmodernismebegrip het ook gegeld by die samestelling van die versamelbundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (vgl. hoofstuk 6, in die besonder 6.10.3).



ter Balkt, Hans Vlek en Joost Zwagerman (De Geest 1993:871, Fokkema 1996:26-27)<sup>37</sup>. As navorser wat van 'buite af' na die Nederlandse poësiewêreld kyk, wil dit vir my voorkom asof daar 'n afwesigheid is van 'n postmodernistiese diskoers in die Nederlandse poësie. Met die uitsondering van die artikels deur Van den Akker (1993), Fokkema (1996) en Mourits (1997) lewer bronnesoektogte weinig op; Peperkamp (1995:156-162) wy die laaste afdeling van sy boek *Over de dichtkunst. Een lezing met demonstraties* (oor 'n programmatiese gedig van Leo Vroman) aan die postmodernisme.

In sy artikel getitel "Van kwade reuk tot wierook. Postmodernisme in Nederlandse poëzie sinds 1960", betoog Redbad Fokkema (1996:23) dat die literatuurgeskiedskrywing kan baat vind by die benutting van die onderskeiding tussen modernisme en postmodernisme. Die modernisme kom vir hom neer op die suiwer, simbolistiese, liriese poësie, terwyl die postmodernisme ooreenstem met onsuier, konkrete en epiese werk. Hierdie onderskeid beteken egter nie dat die modernisme teen 1960 al afgelope was nie; modernisme en postmodernisme kom steeds naas mekaar voor. Fokkema (1996:36) sluit sy artikel as volg af:

De antihermetische tendens, de vermenging van verschillende werelden en taalregisters, de herwaardering van het 'verhaal' in poëzie, de aandacht voor het alledaagse en de ondermijning van het veld waarbinnen men werkt, zijn alle aspecten van het postmodernisme. Kortom, het heeft onder ons gewoond maar we hebben het niet herkend...

Hoewel die term *postmodernisme* dus nie algemeen in die Nederlandse poësiekritiek benut word nie (in die *Kritisch literatuurlexicon* word slegs Wim T. Schippers en Joost Zwagerman eksplisiet postmodernisties genoem - Fokkema 1996:27), word daar wel oor sake geskryf wat met die postmodernisme in verband gebring kan word. So skryf byvoorbeeld Offermans (1991) oor die konsep "lichtheid" (onder meer na aanleiding van Calvino se *Six Memo's for the Next Millennium*<sup>38</sup>). Met 'ligtheid' word bedoel 'n afwys van mags- en waardehiërargieë; 'n belangstelling in "onbeduidende" plekke eerder as "beroemde" ruimtes; 'n uitdaag van en afreken met die historiese ballas; 'n verbreking van "massiewe samenhangen en ijzeren wetmatigheden"; kortom: "een afkeer van de grote vorm en van grote, door veelvoudig gebruikt uitgeholde woorden, van Literatuur met een grote L" (Offermans (1991:23 en 24).

Ten spyte van die 'omsigtige binneloods' van die postmodernisme in die Lae Lande, is jongmense hulle terdeë bewus van die voorkoms van 'n postmoderne kondisie. Die postmodernisme is vir hulle nie te vind in die letterkunde nie, maar in die alledaagse werklikheid (Ruiter 1993:347).

<sup>37</sup> Sou sekere van Bert Schierbeek se gedigte nie ook retrospektief binne 'n postmodernistiese kader geplaas kon word nie?

<sup>38</sup> Ook Mertens (1995) sluit hom by Calvino aan in sy artikel "De onzichtbaarheid van het postmodernisme".



### 5.3.8 Vlaamse postmodernistiese poësie van die tagtiger- en negentigerjare: Die post-strukturalistiese variant

Hoewel daar beweer word dat die term *postmodernisme* in 1983 deur die Utrechtse komparatiste begin hanteer is, is die term reeds in 1982 in 'n spesiale uitgawe van *Nieuw Vlaams Tijdschrift* (saamgestel deur Georges Wildemeersch) gebruik, weliswaar sonder veel nadruk, wys Brems en De Geest (1991:70) uit. In 'n oorsig oor die kuns in die jare sewentig verskyn daar in hierdie uitgawe 'n subtitel waarin die woorde *neo retro post* voorkom. Die tydskrif omvat sowel die ander kunste as die buitelandse literêre ontwikkelinge en oorkoepelende kultureel-filosofiese tendensies: die terugkeer na én die versplintering van die subjek, die dubbelposisie van die kunstenaar tussen 'n nie-agterhaalbare verlede en 'n onmoontlike toekoms, tussen herhaling en oorspronklikheid. Tegelykertyd werp die tydskrif terugskouend 'n nuwe lig op die poëtiese ontwikkelinge van die sewentigerjare. Dit blyk verhelderend om sowel die neoromantiek as die maniërisme van die Pink Poets, en selfs die eksperimentele poësie van *Impuls*, te beskou as simptome van 'n algemene breuk tussen modernisme en postmodernisme. Die kulturele eklektisisme en die spel met maskers, spieëls en dekor van die Pink Poets, die afwysing van oorspronklikheid, die retro-aspekte en die ironie van die neoromantiek, die intellektualisme en die belang van intertekstualiteit in die *Impuls*-manifes kon op hierdie manier begryp word as elemente wat in die jare tagtig sou saamkom in die postmodernisme.

Hoewel dikwels beweer word dat die Vlaamse literatuur ongeveer vyf jaar 'agterloop' by strominge in Nederland, het die postmodernisme 'n gunstiger ontvangs in Vlaandere geniet as wat in Nederland die geval was. Janssens (1995d:333) rapporteer dat die term byna "ontoelaatbaar ruim" geïnterpreteer word; spesialiste deins nie weg van 'n heel "eigenzinnige invulling" daarvan nie. Navorsers soos Yves Tsoen van Gent is van mening dat daar in die laat-negentigerjare selfs 'n groter belangstelling in die postmodernisme in die Vlaamse literatuur merkbaar is as wat die geval is in die Nederlandse letterkunde en literêre diskoers (Tsoen 1997). Verder beweer Den Haerynck (1994b:36) dat die postmodernistiese tendensies in die postmodernistiese antologie *Plejade* 'n hoofsaaklik Vlaamse verskynsel is (in Nederland bestaan daar ook nie na my wete sodanige 'post-modernistiese' antologieë nie).

Tydens drie studiebesoeke in 1994-1995 aan Vlaandere het dit my ook opgeval dat daar 'n lewendige gesprek aan die gang was oor *postmodernisme en poësie*<sup>39</sup>. Dié belangstelling in die postmodernisme kan waarskynlik toegeskryf word aan die verbondenheid met die Franse kultuur en akademie. Waar die postmodernisme nie met ope arms in die Nederlandse poësiewêreld verwelkom is nie, het die ontvangs in Vlaandere vinniger plaasgevind en het die teoretisering

<sup>39</sup>

Of die algemene diskussie oor hierdie onderwerp in Nederland spoediger uitgewoed was as in Vlaandere of nie soveel aftrek gekry het nie, is 'n ope vraag. Met my derde studiebesoek aan die Lae Lande in 1995 was dit tydens die Winterschool in Utrecht egter opvallend dat enkele Nederlandse studente intussen wel met doktorsale studies oor postmodernistiese poësie begin het.



spoediger op dreef gekom. Op grond hiervan en van praktiese oorweginge (groter blootstelling tydens my studiebesoeke aan die diskoers in Vlaandere as in Nederland) word in hierdie afdeling en in afdeling 5.4 heelwat aandag bestee aan die Vlaamse situasie. Ter ondersteuning vir die konsentrasie op Vlaamse postmodernistiese poësie kan bygevoeg word dat die mening ook bestaan dat die Vlaamse poësie in die dekades sedert sewentig meer interessant en opwindend is as die Nederlandse poësie en dat daar nie meer sprake is dat hierdie werk agterloop by die Nederlandse poësie nie (Den Haerynck 1994b:31, Tsoen 1997).

Hoewel die Utrechtse komparatiste die begrip *postmodernisme* probeer propageer het, is daar al vroeg blasé gereageer op die begrip *pomo*. Wat die toneel in Vlaandere betref, wil dit vir my lyk asof dit die opkomende skrywers van die tagtigerjare self was wat 'n fasiliterende rol gespeel het in die invoer van dié teorie in hul land. Invloedryke teoretici soos Marcel Janssens en Hugo Brems van Leuven (sien 5.6 hieronder) kon dus nie afsydig of selfs afwysend staan teenoor dié stemme nie, veral nie as die tydgees en die kreatiewe werk self in berekening gebring word nie.

In 'n artikel oor variante van die postmodernisme in die Vlaamse literatuur, wat vir die grootste deel oor die prosa handel, skryf Janssens (1995d:333) dat dit wil voorkom asof daar met betrekking tot die Nederlandse literatuur selfs 'n groot inhaalbeweging aan die gang is. Ook Musschoot (1991:74 en 1994:204) gebruik die woorde "retrospektief en met een inhaalbeweging". Tekste wat vantevore geklassifiseer is as eksperimenteel of as "ander proza", word heryk en met terugwerkende krag as postmodernisties bestempel. (Die term "ander proza" is gemunt deur Sybren Polet<sup>40</sup>.) So word daar tans gemeen dat Ivo Michiels se latere prosawerk postmodernistiese kenmerke vertoon, byvoorbeeld die grensverleggende gehalte van sy outo-refleksiewe skryfwerk, die problematisering van die verhouding tussen taal en werklikheid, die vermenging van styltipes en genres, die radikale anti-realisme, die fragmentering van strukturele patrone, obsederende repetisies, metafiksie oor die geskiedenis, die netwerk van literêre, algemeen-kulturele en historiese verwysings, allusies, sitate en dergelike (Janssens 1995d: 333). Veral deur die problematiese verhouding van die sogenaamd werklikheidsgetroue woord enersyds en die werklikheid buite die taal andersyds word 'n verwantskap bewerkstellig met die prominente postmodernistiese tekste van sowel die Lae Lande (byvoorbeeld die werk van Gerrit Krol en Willem Brakman) as van die buiteland. Die 'inhaaloperasie' verbind tendensies in die Vlaamse literatuur met die internasionale konteks, veral die Franse, waar Vlaamse outeurs besonder gevoelig op afgestem was. Die nabyheid van sowel die Franse *nouveau roman* as van die Franse filosowe, kultuurhistorici en literatuurhistorici het ongetwyfeld die assimilasie van verskynsels beïnvloed en versnel wat met die postmodernisme verwant is, meen Janssens (1995d:335)<sup>41</sup>.

<sup>40</sup> Sy gelyknamige werk van 1978 is blykbaar nie plaaslik beskikbaar nie.

<sup>41</sup> Dit is waarskynlik een van die redes waarom die postmodernisme in Vlaandere soveel inslag gevind het, meer geredelik as wat die geval is in Nederland. Tydens 'n byeenkoms van die Belgies-Nederlandse Derrida-werkgroep op 10 Desember 1994 was sewe van die tien lesings in Frans (twee was in Nederlands en een in Engels).



Oor die postmodernistiese poësie skryf Janssens nie veel nie. Die eerste sin van die afdeling getiteld "Een poëtica van de deconstructie" lui as volg: "Over de dichters moet ik in dit bestek kort zijn; ik vermeld er slechts een paar." (Janssens 1995d:337). Dit is nie duidelik waarom hy kort moet skryf nie. Gelyklopend met ontwikkelinge in die verhalende prosa, vervolg hy, ontwikkel daar ook teen die einde van die tagtigerjare 'n "postmoderne poëzie, aldus genoemd door de dichters zelf (hoe aarzelend ook soms) en door hun critici" (Janssens 1995d:337). In hul poëtika kom die doelstellings en kenmerke van die postmodernistiese prosa terug, "allereerst de afwijzing van een expressie-model dat als ouderwets, classicistisch, naïef-realistisch en traditioneel-humanistisch wordt weggeredeneerd uit kracht van postmoderne beginselen, in het bijzonder de relativistische voorlopigheid zoals die werd omschreven in de 'zinnenfilosofie' van Lyotard." (Janssens 1995d:337). Die opvallendste voorbeelde is te vind by Dirk van Bastelaere en Erik Spinoy. Dekonstruksie en postmodernisme reik mekaar hier die hand. Dié soort poësie is 'n "hoogfeest van intertextualiteit, ze zit vol met intertextuele en interartistieke referenties, ze mixt de genres en de modi van de dichterlijke zeggings op een systematische manier waar Van Ostaijen in zijn meest zelfbewuste jaren verrast bij opgekeken zou hebben." (Janssens 1995d:337).

Janssens se kollegas Hugo Brems en Dirk de Geest het reeds enkele jare vantevore oor die Vlaamse postmodernistiese poësie geskryf (Brems en De Geest 1991 en De Geest 1993); ook van Den Haerynck (1994b) is daar 'n insiggewende artikel. Die vroeë tagtigerjare, skryf Brems en De Geest (1991:79), is deur kritici beskou as 'n tyd van middelmatige literatuur wat weinig perspektiewe bied; 'n tyd van stagnasie, restourasie of selfs van epigonisme. Mettertyd laat die aktiwiteit van kritici, tydskrifredakteurs en uitgewers blyk dat 'n gunstige klimaat vir debutante aangebreek het, veral op die terrein van die prosa, "omdat voor dat genre nog enige reële markt bestaat". In die poësie verloop so 'n generasievorming egter langamer (Brems en De Geest 1991:82). Teen die middel van die tagtigerjare begin die "eerste nieuwe geluiden" egter hoorbaar word met die werk van Stefan Hertmans, Tom Lanoye, Peter Verhelst en andere (Den Haerynck 1994b:31). In 1986 gee 'n dubbelnommer van die tydskrif *Initiatief* met as ambisieuse titel *De nieuwe Tachtigers* (1986) blyke van 'n nadruklike generasiebewussyn. Volgens die inleidende beskouing deur die samesteller, Hubert van Eygen, beantwoord die profiel van die vyf-en-twintig jong digters van hierdie "bloemlezing" min of meer aan die volgende 'portret': "de jonge dichter uit deze bundel is mannelijk, 25 jaar oud, woont in Oost-Vlaanderen, studeerde Germaanse Filologie, publiceerte in een aantal literaire tijdschriften, was/is redactielid van een literair tijdschrift en gaf minstens één dichtbundel uit (waarschijnlijk in eigen beheer)" (Brems en De Geest 1991:83).

Alhoewel die *Initiatief*-uitgawe *De nieuwe Tachtigers* nie in die literêre kritiek veel indruk gemaak het nie, is twee belangrike latere ontwikkelinge daarin verteenwoordig: die sogenaamde *performerpoëzie* (met Tom Lanoye as eksponent) en 'n nuwe tonaliteit. Wat laasgenoemde aspek betref, is die werk van Erik Heyman, Frank Pollet en Peter Verhelst stilisties bewustelik gekonsipieer en gee dit uitdrukking aan "een typisch eigentijds levensgevoel, dat gedomineerd



wordt door verbrokkeling, ambivalentie, zelfanalise. In dit verband zal in de literaire kritiek van langsom meer de term 'postmodernisme' gebruik word" (Brems en De Geest 1991:84).

Den Haerynck (1994b:31) vestig die aandag daarop dat "[d]e echte Tachtigers van de twintigste eeu", Erik Spinoy en Dirk van Bastelaere, wat veral eklekties en taalgerig werk, hul medewerking aan die *Initiatief*-uitgawe geweier het, waarskynlik vanweë die stigma van sosiale betrokkenheid wat die samesteller aan die antologie besorg het - 'n mening wat myns insiens 'n a-politiese postmodernismebegrip suggereer. Met verwysing na Van Bastelaere en sy geesgenote, wat hulle rondom die tydskrif *Yang* groepeer, skryf De Geest (1993:870) dat hulle 'n "typisch 'postmodernistiese' poëtica" propageer, wat intellektualisties gekleur is en 'n sterk teoretiese onderbou het.

Die tipiese postmodernistiese poëtika waarna hier verwys word, is 'n bepaalde 'variant' van die postmodernisme, naamlik die poststrukturalisme. In afdeling 5.3 hierbo is die aandag gevestig op 'n teorie van Van den Akker (1993:175) in hierdie verband: omdat die term so laat en so behoedzaam in Nederland [en ook Vlaandere - PHF] begin hanteer is, is dit vir hom nie verbasend nie dat dit byna geheel gegrond is op die Amerikaanse dekonstruktivistiese variant, waarin die Franse poststrukturalisme van Derrida die botoon voer. Hoe sien hierdie "typisch 'postmodernistiese' poëtica" daaruit? De Geest (1993:870) vat saam: Binne die eie literêre tradisie word daar tot op sekere hoogte aangesluit by die eksperimentele en taalgerigte rigtings; dit is veral die hermetiese variant van H.C. Pernath wat as model gehanteer word. Aandag word bestee aan die internasionale modernisme (met figure soos Rilke, Hölderlin, Stevens, Benjamin en Adorno) en aan insigte uit die postmodernisme en filosofiese poststrukturalisme (De Man, Derrida, Lyotard, Blanchot). Uit hierdie invloedsfere kom 'n poësie-opvatting na vore wat steun op sleutelbegrippe soos ironie, fragmentarisme, intertekstualiteit, allegorie, die sublieme, die skrif, onordelikheid en versplintering (De Geest 1993:871). Volgens Musschoot (1991:74) is dit die twyfel wat sentraal staan in hierdie postmodernisme. In filosofiese opsig is dit 'n radikale ontologiese twyfel, 'n twyfel oor synsgronde en identiteit; in taalkundige opsig is dit 'n twyfel aan die vermoë van die taal om die werklikheid bevredigend te kan beskryf.

Hoewel Van Bastelaere en Spinoy nie aan die *Initiatief*-uitgawe wou meedoen nie, het hulle prominensie verkry in die antologie *Twist met ons* (1987 - sien 5.4 hieronder). Wat die aandag getrek het, was die sogenaamde on-Vlaamse karakter van hul poësie, dit wil sê afwykend van die gemiddelde, tradisionele Vlaamse digbundel (Den Haerynck 1994b:31). In die jubileumnommer van die tydskrif *Yang* (25ste jaargang, nr. 144, 1989-90) - 'n tydskrif wat eers 'n forum vir die neorealisme was, daarna vir die neoromantiek, en spoedig vir die postmodernisme - verskyn die poëtikas van onder meer vier jong digters wat tot die "harde kern" van die Vlaamse postmodernisme behoort (Brems en De Geest 1991:90): naas Van Bastelaere en Spinoy ook Stefan Hertmans en Peter Verhelst. Van Bastelaere (1990:56-62) gee sy poëtikale uitsprake in alfabetiese vorm weer in sy "Rifbou (een klein abc)". Sleutelwoorde van dit wat hy as die postmoderne



*condition humaine* én estetiesk beskou, is allegorie, dekonstruksie, diskontinuiteit, fragmentering, negatiwiteit, anti-teleologie, ironie, problematiese persepsie, ultra-maniërisme, metapoësie, en ontordening. Oor ontordening skryf Van Bastelaere (1990:60) onder meer (ook aangehaal deur Brems 1993b:27):

In de *onorde* van het gedicht verschiijnt het vergetene, het verstrooide, het onbestaanbare, het veronachtzaamde, het mogelijke, het afkerige, het zich afkerende, het ontwijkende, het onmogelijke, het irrelevante, het verstoorde, het onaffe, het accidentele, het uitgestelde.

In Spinoy (1990:45-52) se poëtikale posisiebepaling in die *Yang*-jubileumuitgawe is daar 'n wantroue ten opsigte van suiwer, onbeliggaamde idees wat op sigself, dit wil sê buite taal, sou kon bestaan; 'n beklemtoning van die gemaakte karakter van tekste wat nooit transparant kan wees nie; en 'n voorstelling van die digterlike ruimte as 'n paleis van spieëls.

Die *Yang*-feesuitgawe illustreer duidelik die toenemende programmatisering van die postmodernisme in die poësie. Meer as ooit vantevore is hier sprake van akademies gevormde outeurs wat besin oor die poësie en wat nie wegstroom van apodiktiese stellings en kontroversiële uitlatings nie (Brems en De Geest 1991:92). Ook Yves Tsoen van Gent beklemtoon in 'n lesingreeks in 1997 op Stellenbosch die literêre-teoretiese onderlegdheid van hierdie digters; intellektualiteit en erudisie is belangrike fasette van die Vlaamse postmodernisme (Tsoen 1997). Ander kenmerke van die Vlaamse postmodernistiese poësie wat Tsoen noem, is dialoogvoering met die geskiedenis, die tradisie en die literatuur self; intertekstualiteit; eklektisisme; die bevraagtekening van 'n enkele, koherente werklikheid; die versplintering van die subjek; genrevermenging; die voorkeur vir oop eerder as geslote tekste; en die benutting van surrealistiese effekte, assosiatiewe spronge, ironisering en parodiëring.

Spinoy en Van Bastelaere het reeds in 1982 hul eie kortstondige "laboratorium" bedryf (Den Haerynck 1994b:31)<sup>42</sup>, naamlik *R.I.P.* (1982), 'n tydskrif wat heel gepas slegs vier uitgawes beleef het. Tog het hierdie efemere blad 'n kataliserende rol vervul, veral vanweë die fundamenteel ironiese toon wat die hoofkenmerk daarvan sou word (Brems en De Geest 1991:85). In sowel die kreatiewe as die kritiese bydraes word heelwat aandag bestee aan stilistiese sake; taalgerigte, maniëristiese en dekadente tendensies is opvallend. Die literêre erfgoed word, op tipies postmodernistiese wyse, geperverteer deur 'n dosis selfbewuste ironie (Brems en De Geest 1991:85). Die eklektiese aanbiedingswyse trek die aandag. Argaiëse of verhewe wendinge word vermeng met alledaagse beeldgebruik en deur die gelyktydige verwysing na uiteenlopende kultuursfere. In

<sup>42</sup>

Van Haerynck (1994b:31) se gebruik van die woord "laboratorium" is enigsins ironies, omdat dit iets weerspieël van die positivisme, wat beskou kan word as 'n erfgenaam van die modernisme en wat die modernistiese geloof in die vooruitgang van die menslike rede deel, en die daarmee gepaardgaande vertroue dat die mens deur die geesteswetenskappe in staat gestel word om 'n nuwe, wetenskaplik-gefundeerde, maatskappy te vestig (Mouton 1992:390). Vergelyk ook D.J. Opperman se "Letterkundige Laboratorium" wat hy sedert 1960 aan die Universiteit van Stellenbosch bedryf het.



die essays oor die literatuur word aangesluit by Amerikaanse skrywers soos Joseph Heller, Sylvia Plath en Theodore Roethke (vgl. Brems en De Geest 1991:86).

Van Bastelaere en Spinoy se debuutbundels (respektiewelik *Vijf jaar* uit 1984 en *De jagers in de sneeuw* uit 1986) word albei bekroon. Hugo Brems voel byvoorbeeld in *Dietsche Warande & Belfort* dat hy met 'n generasiekloof te doen het: enersyds is daar aspekte in hul werk wat hy fassinerend vind, maar andersyds bly hy 'n buitestaander van die poësie van dié skrywers (aangehaal in Brems en De Geest 1991:86). Hierna verskyn Spinoy se *Susette* (1990) en Van Bastelaere se *Pornschlegel en andere gedichten* (1988) wat die debat oor postmodernistiese poësie intensiveer<sup>43</sup>. Van Bastelaere se lang epies-liriese gedig "Pornschlegel" (ook opgeneem in *Twist met ons*) is vir kritici bisar - vergelyk Brems en De Geest (1991:87):

Het is een bizarre, erg moeilijk te duiden tekst die voortdurend de grenzen bespeelt tussen realiteit en verbeelding, wereld en tekst, ernst en ironie en zo zijn eigen verhalende premissen wezenlijk ontkracht.

Die grilligheid, warrigheid en skynbare onsamehangendheid van die werk word deur ander kritici (veral in die tydskrif *Yang*), verdedig as essensiële komponente van die paradoksale postmoderne lewens- en artistieke visie. "Het is dan ook vooral door dit 'bizarre' gedicht dat *Twist met ons* nu als een programmatische indicatie van de postmodernistische dichters word geïnterpreteerd", skryf Den Haerynck (1994b:31). Die meeste van die gedigte uit hierdie bundel is sterk metapoëties van aard. Van Bastelaere (1990:59) self skryf in die feesuitgawe van *Yang*: "Vrijwel elk gedicht uit *Pornschlegel en andere gedichten* is metapoëzie."

Naas Van Bastelaere en Spinoy is daar heelwat digters wat in die negentigerjare in 'n postmodernistiese idioom werk. Peter Verhelst, byvoorbeeld, propageer 'n neo-dekadentistiese rigting; dit wil selfs voorkom asof daar in die laat-negentigerjare 'n herlewing van die *fin de siècle*-gevoel vanuit die postmodernisme ontstaan<sup>44</sup>. Ten spyte van hierdie ontwikkelinge bly die term *postmodernisme* steeds 'n maklik hanteerbare *passe-partout*, meen Tsoen (1997).

Alhoewel verteenwoordigers van die nuwe 'generasie' binne 'n relatief kort tyd deurgedring het tot die toonaangewende uitgewerye en hul werk deur die belangrikste resensente in sowel Vlaandere as Nederland bespreek is, gee uitsprake oor die "on-Vlaamse" karakter van hul poësie (soos aangehaal deur Den Haerynck 1994b:31), en daarteenoor hul "typisch 'postmodernistiese' poëtica" (De Geest 1993:870) steeds aanleiding tot hewige en stimulerende debatte. Dit geld ook die publikasie van antologieë met die werk van digters van die nuwe generasie. Hieraan word vervolgens aandag bestee.

<sup>43</sup> Die bundel *Pornschlegel* is blykbaar nie in Suid-Afrikaanse biblioteke beskikbaar nie, maar ek het in 1994 in Leuven insae daarin gehad.

<sup>44</sup> Hier te lande vertoon Johann de Lange se poësie sterk dekadentistiese trekke (in Fritz 1998 se tesis oor die *fin de siècle*-intertekste in die oeuvre van De Lange wys sy op die postmodernistiese aard van sy werk).



#### 5.4. Twee Vlaamse postmodernistiese antologieë: *Twist met ons* (1987) en *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* (1993)

Ofskoon daar teen die middel van die tagtigerjare reeds sprake is van 'n nuwe generasie met 'n eie idioom en welomskrewe poëtika, word dit eers ten volle duidelik wanneer die baanbrekende versamelbundel *Twist met ons*<sup>45</sup> in 1987 verskyn, met werk van die reeds genoemde Dirk van Bastelaere, Erik Spinoy, Charles Ducal en Bernard Dewulf<sup>46</sup>. Die bundel word as programmaties beskou en die etiket "postmodernisme" word "onvermijdelijk" gebruik, berig Brems en De Geest (1991:89):

Daarbij wordt dan gewezen op een houding van scepticisme en afstandelijkheid, een overheersend gevoel van chaos en nihilisme, een versplinterd ik en een voorkeur voor het narcistische beeld van de spiegel, een intense preoccupatie met het geestelijke en het cognitieve, een nauwe betrokkenheid op het poëtische medium zelf (poëzie als meta-poëzie). Formeel wordt men vooral getroffen door het verregaande eclectisme - de meest diverse elementen en teksten worden als materiaal voor het maken van poëzie aangewend -, de ironische toon, de vermenging van taalregisters, en in het algemeen de uiterste zorg die aan de 'vorm' wordt besteed.

In sy inleiding tot *Twist met ons* bejubel Benno Barnard die merkwaardige poësie van die nuwe, on-Vlaamse generasie (vgl. Brems en De Geest 1991:88). Hierdie inleiding, getiteld "Kort gastcollege", ontlok hewige reaksie van resensente - erger as die gedigte self. Aan die debat wat die bundel en spesifiek die inleiding van Barnard (en sy latere verandering daarvan) ontketen het, word in 5.5 verder aandag bestee. Dit is egter nie net hierdie sogenaamde postmodernistiese antologie wat diskussie uitgelok het nie. Drie jaar later word die poëtikale debat heropen met die verskyning van die versamelbundel *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* (1993)<sup>47</sup>. Dit bevat werk van die vier digters wat in die jubileumuitgawe van *Yang* aandag getrek het (Van Bastelaere, Spinoy, Hertmans en Verhelst), asook Charles Ducal, Paul Claes en Christine D'haen. Streng gesproke kan daar nie van 'n nuwe generasie' gepraat word nie, aangesien daar eerstens 'n verskil van byna veertig jaar is tussen die oudste van die sewetal, Christine D'haen, en die jongste, Peter Verhelst, en aangesien hulle tweedens "geen gezamenlijk programma" het nie (Van Istendael 1993:vii) en uit totaal verskillende tradisies en op geheel eiesoortige wyses skryf (daar is duidelik nie 'n meesterkode aanwesig waarmee die leser die bundel kan of moet dekodeer nie). Daar moet eerder van 'n nuwe konfigurasie gepraat word, meen Den Haerynck (1994b:31, in aansluiting by Hans Vandenvoorde)<sup>48</sup>; hierdie Vlaamse sewegesternte word dus "meer een staalkaart van flonkeringen dan een vaste constellatie: zij vullen die min of meer gelijklopende artistieke visie op

<sup>45</sup> Den Haerynck (1994b:31) beklemtoon dat die provokerende titel van die bundel - 'n sitaat van Nijhoff - nie begryp is as 'n bede om voortdurende dialektiek of as 'n uitdaging aan die literêre kanon nie. In Vlaandere is dit veral opgevat as 'n Hollandse provokasie: "alle aandacht ging naar de inleider [Benno Barnard - PHF] in plaats van naar de opgenomen poëzie".

<sup>46</sup> Hierdie bundel is in die bronnelys opgeneem onder Van Bastelaere *et al.* (1987).

<sup>47</sup> Hierdie bundel is in die bronnelys opgeneem onder Claes *et al.* (1993).

<sup>48</sup> Die belangrikste figuur van die nuwe konfigurasie is Dirk van Bastelaere, aan wie Den Haerynck (1994a:37-42) in dieselfde uitgawe van *Poëziekrant* 'n afsonderlike artikel wy.



volkomen individuele wijze in". Vrae oor die saambindende faktor of die gemene deler van die bundel herinner myns insiens enersyds aan 'n modernistiese strewe na koherensie, maar kan die leser tog andersyds bewus maak van die postmodernistiese aard van die bundel - iets wat van meet af aan deur kritici uitgewys is, hoewel nie op ewe gunstige wyse nie. Opvallend is ook dat die term *postmodern(isties)* nie deur die twee inleiers van die bundel gebruik word nie, nóg deur Hugo Brems in sy "Woord vooraf", nóg deur Geert van Istendael in sy "Voorrede (intertextueel natuurlik)" (na hierdie punt sal later teruggekeer word).

Die erudiete spel in *Plejade* het nie oral aanklank gevind nie, soos wat Den Haerynck (1994b:32) uitwys. Dit is afwykende, andersgerigte, akademiese poësie, is die digters verwyte; te min vlees en bloed, te talig en te weinig emosioneel; 'n totale, outistiese inkapseling is soms merkbaar. Hierdie digters is hul bewus van hul paradoksale lewens- en artistieke visie, van die versplintering, die vermenging, die eklektiese, die outistiese, die nie-outentisiteit en die meta-karakter van hul poësie (Den Haerynck 1994b:31). Den Haerynck (1994b:36) is selfs van mening dat die postmodernistiese elemente in die bundel *Plejade* 'n hoofsaaklik Vlaamse verskynsel is (vergelyk hierteenoor die bewerings dat dat *Twist met ons* 'n on-Vlaamse karakter het!):

Toch lijkt het mij niet misleidend om de postmoderne tendensen, vooral waar het poëzie betreft, als een hoofdzakelijk Vlaams verschijnsel te zien. In die zin is *Plejade* dan weer een mijlpaal.

Opmerklik is steeds die afwesigheid van vroue - slegs D'haen is opgeneem. Waar sy vroeër saam met Karel Jonckheere, Hubert van Herreweghen en Anton van Wilderode beskou is as een van die sogenaamde tradisionele digters, word die etiket van die postmodernisme spoedig ook aan haar gehang. By haar is die pre-okkupasie met taal 'n opvallende verskynsel. Haar "Zes lezingen over lezen" word gekenmerk deur 'n botsende en onaf karakter, intertekstualiteit en die immanente maar onvatbare betekenis van woorde (Den Haerynck 1994b:32). D'haen se fragmentariese skryfwyse hou verband met die siening dat vaslegging 'n bedrog is. Haar werk pas in die eietydse visie op 'n versplinterde, eindeloos kombineerbare wêreld van veranderende betekenis (Brems en De Geest 1991:98).

Die rebellie van die selferkende postmoderniste teenoor die kulturele *status quo* staan myns insiens sterk in kontras met die voorkoms van die publikasie, wat luuks aandoen en as elitisties bestempel sou kon word. Die voorkoms van *Plejade* verskil ook hemelsbreed [*sic* - PHF] van dié van Allen en Butterick se bundel *The Postmoderns. The New American Poetry Revised*, wat 'n enkoustiekskildery uit 1958 deur Jasper Johns van die Amerikaanse vlag op die slapbandomslag het (met die veronderstelling dat selfs 'n landsvlag 'kuns' kan wees), en van dié van Foster en Viljoen se *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*, wat eweneens 'n slapbandomslag het, met 'n collage van beelde teen 'n woestyn- en lugruim-agtergrond. *Plejade* word in die colofon beskryf as 'n "luxe-uitvoering" en in die voorrede as 'n "kostbare publikasie" met 'n "ambitieuze naam"; dit is "duur, eksklusief, ambachtelijk vervaardigd ten behoeve van enkele



geïnitieerden" (Van Istendael 1993:vii en xi). In die handelsedisie van 450 genommerde eksemplare verskyn die handtekeninge van die sewe digters. Hierdie handtekeninge bevestig die 'eienaarskap' van die gedigte in *Plejade* en bring die diskussie oor die sogenaamde dood van die outeur, kopiereg en sinjatuur ter sprake (vgl. Foucault 1986:101 e.v.).

Hoewel die etiket *postmodernisties* deur verskeie kritici aan die bundel geheg word, doen Geert van Istendael se "Voorrede (intertextueel natuurlik)" ironies genoeg on-postmodernisties aan. Ten spyte daarvan dat die poësie volgens hom 'n "volslagen onbelangrike marktfactor" (1993:x) is - en daarmee kan akkoord gegaan word - huldig hy die siening dat die gedig as "afgewerkt produkt" eintlik onverkoopbaar is en dat die digter as die maker daarvan 'n besondere posisie in die samelewing beklee. Die digter streef die volmaaktheid na en het slegs die "allerbeste" en "allerhoogste kwaliteit" voor oë; die digter streef ook onsterflikheid na, omdat groter duursaamheid nie bestaan nie (Van Istendael 1993:vii-ix). Digters is van lewensbelang vir 'n beskaafde bestaan - en met beskaafd bedoel hy nie slegs gekultiveerd nie, maar ook sorgsaam, aandagtig, solidêr en vredeliewend (1993:xi). Digters van allerlei aard is nodig:

Daartoe zijn visionaire dichters nodig, maar de reactionaire dichters zijn even onmisbaar, de poeta vates en de poeta faber kunnen we niet missen, ook de koppig ongeëngageerde dichters niet, de wereldvreemde tekspeuteraars, de luidruchtige dichters en de schuwe, de nachtbrakers en niet te vergeten de muisgrijzen.

Daarom, sê Van Istendael (1993:xi), het enige poging om gedigte te versprei, sy steun - of dit nou spotgoedkoop boekies is wat volgens die ou sosiaal-demokratiese kreet in die binnesak van 'n werker pas, of duur en eksklusiewe uitgawes soos *Plejade*. Hoe dit ook al sy: Van Istendael (1993:xii) is daarvan oortuig dat daar nog so iets soos 'n kwaliteitskriterium bestaan wat gedeeltelik losstaan van persoonlike smaak.

Ten spyte van Van Istendael se akkommoderende houding teenoor verskillende soorte poësiepublikasies, hanteer hy - namens die sewesterre? - 'n estetiese maatstaf ten opsigte van gehalte wat binne 'n postmodernistiese raamwerk vreemd opval<sup>49</sup>. In postmodernistiese diskoerse word vraagttekens geplaas agter aansprake op universele en ewige kriteria ten opsigte van gehalte en skoonheid. Die aandag word eerder gevestig op die resepsie van publikasies en die evaluerings- en kanoniseringsmeganismes binne die literêre sisteem, waarin bepaalde individue hulle in 'magsoosisies' bevind.

## 5.5 Debatte oor *postmodernisme en poësie*: 'n Pot "truffels en paardenstront"

In hierdie afdeling word aandag bestee aan die diskoers oor die Vlaamse postmodernistiese antologieë *Twist met ons* en *Plejade* en aan die rol van literatore soos Marcel Janssens en Hugo Brems

<sup>49</sup>

Waar D.J. Opperman in sy *Groot verseboek* "die mooiste Afrikaanse gedigte" in een band wou saamvat, stel die samestellers van *Poskaarte* dit in hul inleiding duidelik dat hul doelwit met die bundel nie 'n "bloemlesing" in die estetiese tradisie is nie, waarin slegs die "bloemryke" van die Afrikaanse poësie teenwoordig is nie (Foster en Viljoen 1997:xxiv - vergelyk hoofstuk 6 van hierdie proefskrif).



in die kanonisering van literêr-teoretiese konsepte.

Die deurbraak van die postmodernisme in Vlaandere is interessant omdat digters soos Dirk van Bastelaere self op selfversekerde wyse dié etiket opeis<sup>50</sup>. Dit lei tot 'n hewige debat oor die meriete van neorealitiese versus postmodernistiese poësie. In hierdie meningswisseling speel die Leuvense hoogleraar Hugo Brems 'n belangrike rol. Hier kan verwys word na 'n insiggewende artikel oor poësie-opvattinge in Vlaandere in 'n spesiale Vlaandere-uitgawe van die tydskrif *Maatstaf* in 1993. In hierdie artikel sit Brems (1993b:21-31) die diskussie tussen die voorstanders van 'n ekspressief-realistiese poësie en die postmoderniste uiteen en kontekstualiseer hy dit; hierop reageer onder meer Den Haerynck (1994b:27 e.v.).

Teenoor die lang Vlaamse tradisie van anti-intellektualisme (Brems 1993b:24), wat sweer by eenvoud, regstreeksheid en outentisiteit, wat 'n poëtika voorstaan van dekodeerbare kommunikasie en wat die verhouding tussen digkuns en werklikheid handhaaf, is daar die poëtika wat alle representasies en betekenis ondergraaf, wat orde en harmonie afwys in die besef dat ook die taalwerklikheid self nie meer homogeen kan wees nie (Den Haerynck 1994b:27). Laasgenoemde is 'n poëtika wat intertekstualiteit en onsuiverheid onvermydelik ag en wat veral die posisie van die Ander demonstreer: die onkenbare, die afwesige, die sublieme. Die etikette wat meestal deur die kritici ten opsigte van laasgenoemde poëtika gehanteer word, is volgens Den Haerynck (1994b:27) "[i]ntellektualisme, academisme, hermetisme, ultramaniërisme, metapoëzie en pseudo-filosofie, kortom, 'wartaal'". Die enigste positief gelade term wat af en toe opduik, is eklektisisme. Vir dié negatiewe waardering is daar verskillende redes, meen Den Haerynck (1994b:28):

De reden voor die negatieve appreciatie is dat deze laatste poëtica zich resoluut afzet tegen neorealisme en neoromantiek, tegen emotionele en meedelende poëzie, en resoluut maar tegelijk erg bewust kiest voor mogelijkheden in plaats van werkelijkheidsprojecties, voor complexiteit in plaats van eenvoud, voor elegant-decadente onzuiverheid en ironie die eenduidige betekenis opschort, die een voorkeur uitspreekt voor paradoxen en stilistiese hoogstandjes, en die tenslotte ook de taal als code en conventie te kijk zet. Kortom, omdat de postmoderne poëtica elke mogelijke zekerheid voor de lezer ondermijnt, wordt ze genegeerd of door verdachtmakingen in een negatief daglicht geplaatst.

Ten einde 'n greep op die debat tussen die voor- en teenstanders van die postmodernisme te verkry, verwys Brems (1993b:21-22) inleidend na drie misverstande wat daar bestaan in die debat, hoofsaaklik as gevolg van die opponerende poëtikas en die daarby behorende begrippe-apparaat en terminologieë.

Die eerste geval is dié van Herman de Coninck, wat by geleentheid sterk kritiek uitspreek teenoor sy poëtikale teenstanders - "laat ons voorlopig en gemakshalve maar zeggen: de postmodernen"

<sup>50</sup>

Ten opsigte van die situasie in Nederland beweer Ruiters (1993:347) die teendeel: "[D]e discussie over het postmodernisme is voornamelijk een onderonsje van de literaire kritiek. De meeste auteurs bedanken ervoor als postmodernistisch gestigmatiseerd te worden. Van literaire programma's en bewegingen is in deze periode nauwelijks sprake (de parodie op een beweging van de Maximalen vormde een veelzeggende uitzondering)."



(Brems 1993b:21)<sup>51</sup>. Ironies genoeg bied De Coninck (onwetend) in sy argument twee treffende, beeldende definisies van postmoderne intertekstualiteit en postmoderne subjektiwiteit aan (albei omskrywinge aangehaal in Brems 1993b:21). Ten opsigte van die intertekstualiteit (en intertaal-kundigheid) van Claus se digbundel *De sporen* skryf De Coninck: "Hier is een kok aan het werk die een prachtig gerecht maakt met truffels en paardenstront". Ten opsigte van die taalkundige, sielkundige en poëtikale versplintering by Claus skryf hy weer: "Hij is een gevaarlijke samensholing van een oproerige bende eigen karikaturen". Sonder dat hy dit besef, karakteriseer én waardeer De Coninck vir Claus as 'n fragmentariese, disharmoniese, postmoderne digter; meer nog: hy hanteer hom as argument in sy meningsverskil met die voorstanders van hierdie soort poësie, meen Brems (1993b:21).

Die tweede voorbeeld van 'n misverstand hou verband met die hantering van die begrippe *modernisme* en *postmodernisme* (vergelyk hieronder in hoofstuk 6 Van Vuuren 1998 se probleme met hierdie etikette) en met die literêre vaderfigure. In 1987 bejubel die Nederlandse kritikus Benno Barnard in sy voorwoord tot die bundel *Twist met ons* die poësie van Van Bastelaere, Spinoy, Ducal en Dewulf. Vier jaar later word Barnard se voorwoord opgeneem in Brems en De Geest se '*Opener dan dicht is toe*'. *Poëzie in Vlaanderen 1965-1990* (1991), maar nou met 'n hele paar voetnote daaraan toegevoeg waarin Barnard op emfatiese wyse Van Bastelaere se *Diep in Amerika*<sup>52</sup> afwys (Barnard 1991: 220; ook aangehaal in Brems 1993b:22):

Ik vrees dat Van Bastelaere, die bezig is universitair geschoold te worden, de bevindingen van de literatuurwetenschap per vergissing als voorschriften beschouwt, zodat hij zijn eigen verzen in elkaar poogt te zetten volgens de methode die De Man toepaste om andermans werk uit elkaar te halen (het voordeel van de deconstructie is natuurlijk dat hij naderhand het dichterschap van In Amerika kan loochenen). Dat lijkt me een Transsylvanische manier om poëzie te schrijven: wie de theorie van De Man binnenstebuiten keert houdt een handleiding voor het construeren van monsters over, wandelende doden, frankensteiner gedichten.

Brems (1993b:22) is van mening dat hierdie "misverstand" toe te skryf is aan die feit dat Barnard in sy inleiding tot *Twist met ons*<sup>53</sup> die gedigte gelees het in die tradisie van Nijhoff, en wel in 'n poging om die anargistiese aard van hierdie poësie herkenbaar en hanteerbaar te maak. Die verskil tussen Barnard en Van Bastelaere blyk juis uit die feit dat hulle albei Nijhoff betrek, maar op geheel verskillende maniere. Barnard skryf in sy voorwoord: "Nijhoff als modernistisch erflater, de vier dichters uit deze bloemlezing als zijn postmodernistische erfgenamen" (Barnard 1991:217, terwyl Van Bastelaere (1990:59) die volgende in die jubileumuitgawe van *Yang* skryf,

<sup>51</sup> Dit gaan hier om De Coninck - "die in Vlaanderen door moet gaan voor de kampioen van het direct emotionele vers" (Brems 1993b:21) - se bespreking van die digbundel *De sporen* van Hugo Claus in die Vlaamse koerant *De Morgen* (5 Februarie 1993).

<sup>52</sup> Die bundel het waarskynlik in 1994 verskyn. Dit is blykbaar nie plaaslik beskikbaar nie.

<sup>53</sup> Benno Barnard se voorwoord tot *Twist met ons* (1987) het sterk kritiek uitgelok. Op hierdie polemieë reageer Barnard provokatief in sy voetnote tot die hergepubliseerde artikel in Brems en De Geest se '*Opener dan dicht is toe*'. Met verwysing na 'n bespreking deur Willy Spillebeen skryf hy (Barnard 1991:218-219): "[I]k was een verwaten, arrogant, zelfingenomen, hautain stukske Hollandse inwijkeling dat zijn bakkes moest leren houden, zonne. Zoveel bijvoeglijke scheldwoorden gebruikte onze criticus natuurlijk niet, maar omdat dit de teneur van vrijwel alle kritieken was, suizen ook alle invectieven waarmee mijn persoonlijkheid zo accuraat werd blootgelegd mij weer rond de oren."



in 'n artikel getitel "Rifbou (een klein abc)"<sup>54</sup>:

Het postmodernisme is een ultramaniërisme. Het is de perfecte antipode van het soort neoklassiek dat zich beroept op orde, maatgevoel, helderheid, metrum, structuur, etc. (zijn patroon: Nijhoff, zijn motto: 'Het leven ordenen!', zijn gedragscode: bescheidenheid); ook al worden door de ultramaniër deze vormen gebezigd om ze te parodiëren, te ondermijnen of in contract te zetten tot de eigen thematiek.

Die derde voorbeeld van 'n misverstand wat Brems (1993b:22) noem, is 'n uitspraak van Van Bastelaere uit sy opstel "Groeten uit de strafkolonie" (Van Bastelaere 1991a, opgeneem in Brems en De Geest se *'Opener dan dicht is toe'*), naamlik dat dit vir 'n kritikus soos byvoorbeeld De Coninck belangrik is dat 'n gedig in laaste instansie oop en kommunikatief moet wees. Dit beteken dat 'n gedig vir De Coninck 'n sekere mate van geslotenheid mag vertoon, maar enkel en alleen "als het na wat gemorrel kan worden gedecodeerd" (Van Bastelaere 1991a:223). Dit mag meervoudig gekodeer wees, maar moet die verskillende inhoude daarvan ook prysgee. Die gedig moet dus vir kritici soos De Coninck die voorwerp kan wees van 'n hiërgargiese lesing (Van Bastelaere 1991a:223<sup>55</sup>):

Voor elke lezing een sleutel. Zo wordt het gedicht maatschappelijk 'nuttig' gemaakt, want het dient een heldere, simpele en redelijke communicatie. Het wordt m.a.w. ondergeschikt gemaak aan één van de krachtigste en hardnekkigste mythen van het Westen, namelijk het positivisme.

Vir Brems (1993b:22) is die misverstand daarin geleë dat 'n enkele aspek van die poëtika van De Coninck uit die geheel gelig en verabsoluteer word. Ter staving benut hy 'n aanhaling uit De Coninck se "Drie beschouwingen over poëzie", wat in 1991 in sy rubriek in *De Morgen* verskyn het en later gebundel is in *De flaptekstlezer* (De Coninck 1992:178):

Betekenis is daarbij blijkbaar niet zo belangrijk, betekenis is een boerin op klompen. Er gebeurt pas iets als ze die klompen uitdoet en begint te dansen.

Hierdie uitspraak is vir Brems "heel wat anders dan positivisme". Hy motiveer egter nie sy siening nie. Ironies genoeg onderstreep die essay waaruit Brems hier so selektief aanhaal deur 'n enkele aspek uit die geheel te lig, een van De Coninck se teoretiese voorveronderstelling: "Pas als er niets te zien is, verwacht je uitleg."

Alhoewel Brems (1993b) met hierdie artikel 'n waardevolle bydrae lewer ten opsigte van die diskoers oor *postmodernisme en poësie*, wil ek vervolgens betoog dat sy artikel veel verraai van sy eie poësie-opvatting en ten dele óók berus op 'n 'misverstand' met betrekking tot die postmodernistiese poëtika. Daarom is dit nodig om in meer besonderhede na De Coninck (1992) se essay te kyk (ek haal hieronder meer volledig as Brems 1993b:22 aan). In die eerste deel van die essay

<sup>54</sup> Hierdie aanhalings kom ook ten dele in Brems (1993b:22) voor.

<sup>55</sup> Met "getrapte, hiërargiese lezing" bedoel Van Bastelaere waarskynlik 'n strukturalistiese laaggediganalise; vergelyk hoofstuk 7.3.1 oor die hiërgargiese verhoudinge tussen die lede van stelle binêre opposisies en tussen stelle opposisies onderling, met behulp waarmee tot die betekenis van die teks gekom kan word (vergelyk Culler 1980:94 en Harland 1987:87 in verband met Greimas).



gaan dit om die lamlê van paneelgesprekke wanneer iemand versoek dat bepaalde begrippe omskryf moet word, byvoorbeeld: "'zouden we eerst niet eens moeten definiëren wat kunst is?'" (De Coninck 1992:177).

Wat is kuns? Met verwysing na die film wat gebaseer is op Edgar Rice Burroughs se Tarzan-verhaal, naamlik *Greystoke. The Legend of Tarzan, Lord of the Apes*, verwys De Coninck (1992:178) na die "Aha-Erlebnis" wanneer die Belgiese ontdekkingsreisiger Philippe d'Arnot beseft dat Tarzan opvoedbaar is. In 'n koorsige halfslaap neurie d'Arnot per ongeluk en baie vals 'n paar note van "Auprès de ma blonde" (De Coninck 1992:178):

Tarzan hoort dat, staat perplex, en probeert hem na te zingen. Do - remifa - misol. Aha-Erlebnis. Herkenning: vanaf dit moment weet d'Arnot dat deze aap opvoedbaar moet zijn. Hij schiet in een extatische lach. Tarzan ook. [...] De film is geen meesterwerk, maar de do - remifa - misol is onvergetelijk. En sindsdien weet ik dus voor elk toekomstig panelgesprek wat kunst is, of muziek, of poësie. Niet per se 'Auprès de ma blonde', maar het herkenningsmoment van iets dat uit een totaal andere en toch dezelfde wereld komt, dat je niet kunt herkennen, want je hebt het nooit gekend, en toch herken je het. Het zou een bewijs voor het bestaan van de ziel kunnen zijn.

Betekenis is daarbij blykbaar niet zo belangrijk, betekenis is een boerin op klompen. Er gebeurt pas iets als ze die klompen uitdoet en begint te dansen. De kritiek kan dan alleen werkloos toezien. Het is vergelijkbaar met voetbaljournalistiek: bij een prachtig banaanshot in de winkelhaak valt niets uit te leggen, pas na een oninteressante partij kunnen de trainers achteraf gaan vertellen hoe tactisch geraffineerd het allemaal was. Pas als er niets te zien is, verwacht je uitleg.

Hierna haal De Coninck (1992:179) ter demonstrasie 'n tienergedig van Gil van der Heyden aan, 'n gedig wat glo nooit in 'n serieuze poësiebloemlesing sal teregkom nie, "[e]en aardig gedichtje dat zonder uitleg kan". Die punt wat De Coninck myns insiens wil maak, is dat kunservering onderskeidbaar van kunsuitleg is, wat hy ook al hier met kunsuitleg bedoel. Dit is nie my doel om De Coninck se kunsopvatting hier te bekritisêr nie. (Wat bedoel hy daarmee dat jy "uitleg" verwag? Wat bedoel hy met "uitleg"? Kan "uitleg" nie ook herkenningsmomente inhou nie?) Ek wil eerder wys op die probleem van selektiewe aanhaling: Brems se poging om te bewys dat De Coninck nie die poësie ondergeskik maak aan een van die "hardnekkigste" mites van die Weste nie, berus op twee kort sinne wat uit hul konteks gehaal is. Op ironiese wyse bevestig hierdie essay Van Bastelaere se argument dat De Coninck juis 'n sleutel tot "uitleg" in die vooruitsig stel: "Pas als er niets te zien is, verwacht je uitleg."

Die drie misverstande waarna hierbo verwys is, dien as vertrekpunt vir Brems om die diskussie oor neorealisme en postmodernisme in konteks te plaas en aan te toon dat dit nie 'n nuwe debat in die literatuurgeskiedenis is nie. Daar was al soortgelyke debatte oor tradisie en eksperiment in Vlaandere. Voorbeelde is dié oor die golf eksperimente wat tot in die helfte van die jare sestig voorgeduur het (Brems 1993b:25); oor die neorealistiese poësie aan die begin van die sewentigerjare wat wou aansluit by die direkte lewensbetrokkenheid van 't Fonteintje en die poësie van



Richard Minne (Brems 1993b:25, 27-28); oor die taalgerigte poësie van die middel-sewentigerjare met Wilfried Adams en Michel Bartosik wat in 1975 in die tydskrif *Impuls* 'n manifest publiseer (Brems 1993b:26); oor die hermetiese poësie van byvoorbeeld Roger M.J. de Neef in die tweede helfte van die tagtigerjare (Brems 1993b:24); en laastens die veelvuldige debatte oor die postmodernistiese tekste van die jare tagtig en negentig, met onder meer Spinoy en Van Bastelaere as eksponente (Brems 1993b:26). Wat wel interessant is, is dat uitsprake van Paul van Ostaijen telkens deur verskillende uiteenlopende groeperinge as toetssteen benut word. Die belangrike punt wat Brems hier maak, is dat interpretasies van een en dieselfde tekstokorpus (dié van Van Ostaijen) kan verskil afhangend van die tydsklimaat van die leser (vgl. Den Haerynck 1994b:29). Brems (1993b:28) kom tot die gevolgtrekking:

Het wordt stilaan duidelijk hoe in de verschillende generaties die zich beroepen op Van Ostaijen de accenten en de interpretaties verschuiven. Werden autonomie en fragmentarisme in 1950 nog geduid als uitdrukking van de mens in zijn tijd, in 1975 moesten ze worden opgenomen in de hogere, de tijd en de contingentie transcenderende eenheid van het gedicht. En nu worden ze gekoesterd om wille van zichzelf, als de splinters van een gebroken spiegel. Tegelijk worden de achtertelaten functies bij iedere nieuwe stap overgelaten aan de meer traditionele, representatieve, communicatieve of expressieve poëzietypes.

Hoewel Brems (1993b:26 en 27) te kenne gee dat die geskiedenis nie louter herhaling is nie, maar kontinuïteit én diskontinuïteit, en dat dit in die redevoering wesenlik om verskillende poëtikas en diskoerse gaan, is sy poging om die debat op te los en al die menings tot sintese te bring, verdag<sup>56</sup>. Hy wil myns insiens die indruk skep van wetenskaplike objektiwiteit (en van neutraliteit, verdraagsaamheid en diplomatie) deur eerstens te wys op die diskrepansies in die onderskeie argumente, tweedens op die ekwivalensies tussen die skynbaar botsende standpunte en laastens op die paradoksaliteit van die polemieë oor neorealisme versus postmodernisme. Sy werkwyse getuig van 'n modernistiese ingesteldheid aangesien dit van die tegniek van binêre opposisiestelling gebruik maak (die "postmodern" teenoor die voorstanders van die "direct emotionele vers" - Brems 1993b:21) en dan daardie opposisie tot 'n oplossing probeer bring. Die finale skuif in sy versoeningsaksie is om die begrip *outentisiteit* te betrek, wat miskien - soos hy te kenne gee - die uiteindelijke breekpunt is tussen poëtikas soos dié van Jooris en De Coninck enersyds en dié van digters soos Van Bastelaere andersyds; outentisiteit, wat by sowel De Coninck in sy artikel oor Claus as by Jooris in sy artikel oor Minne "in laatste instantie terug te voeren zijn op de mens, de eenheid tussen de dichter en zijn werk, de directheid van die relatie, de 'eigenheid'" (Brems 1993b:30). Volgens Van Dale se *Groot woordenboek der Nederlandse taal* beteken *eigenheid* eerstens *eienaardigheid* en *kenmerkende hoedanigheid* en tweedens *eie karakter, individualiteit*. Van

<sup>56</sup>

Met betrekking tot die nuwe poësie en daarteenoor die verouderde terminologie en verwysingsraamwerk van die literêre kritiek benut Van Bastelaere (1991a:225) in sy opstel "Groeten uit de strafkolonie" uit 'Opener dan dicht is toe' van Brems en De Geest (1991; vgl. Brems 1993b:21) Lyotard se konsep van 'n *différend*. Laasgenoemde konsep hou verband met die konflik tussen partye waarby die agterstelling van die een voortkom uit die feit dat die reëls van die diskoers waarmee geoordeel word (dit wil sê die bestaande kritiese idioom), nie ooreenstem met die reëls van die diskoers waarvoor geoordeel word nie (byvoorbeeld die poësie van Hertmans, Spinoy en Van Bastelaere). Die nuwe poësie verkeer dus in 'n sogenaamde staat van "verongelyking", in 'n soort "strafkolonie" (Van Bastelaere 1991a:225).



Bastelaere (1991a:222) betoog egter dat daar by die postmodernisme geen sprake kan wees van outentisiteit, individualiteit ("eigenheid") en identiteit nie (ook aangehaal deur Brems 1993b:30):

Altijd is er immers het andere (of dat nu het onbewuste is, een ideologie of een ideologische rest, de intertekstuele basis van elke taaluiting of een niet te controleren polysemie) dat de 'authenticiteit' verstoort.

Vir sover die woord *outentisiteit* dus nog bruikbaar is, redeneer Brems (1993b:30), beteken dit dat die sogenaamde outentisiteit niks anders is nie as 'n retoriese konstruksie, 'n illusie:

En die als het ware binnenstebuiten gekeerde (gedeconstrueerde) vorm van authenticiteit ligt net in het metatalige, het reflexieve, het theoretische.

Van Bastelaere (1991a:224 en 225) se mening dat kritici soos Brems 'n ontoepaslike instrumentarium gebruik wanneer hulle postmodernistiese tekste lees, blyk myns insiens juis uit Brems se poging om in die slot van sy *Maatstaf*-artikel die opponerende sienings tot sintese te bring deur hom te wend tot 'n aanhaling uit 'n artikel van die neorealis Roland Jooris oor die poësie van Richard Minne. Omdat kontradiksies vir hom onaanvaarbaar is, soek hy na 'n oplossing - hier 'n retoriese truuk om sintese te bewerkstellig. Dié utopiese verlange na eenheid en heelheid - 'n verlange wat Brems (1993b:27) self identifiseer by die taalgerigte digters Wilfried Adams en Michel Bartosik in hul 1975-manifes in *Impuls* - verklap sy modernistiese kritiese instrumentarium<sup>57</sup>.

Wanneer so 'n werkwyse bekritiseer word (soos wat ek nou doen), bestaan die gevaar van 'n isolering en ophemeling van die postmodernisme as die enigste of beste benadering, waardeur dit die gevaar loop om sigself tot metanarratief te verhef. 'n Akkommoderende, eties verantwoordelike postmodernisme sou myns insiens juis toelaat dat daar 'n vrye uitruil van menings tot stand kom. In plaas daarvan om te wil besweer, te reinig en te versoen, soos wat die sewentigers Wilfried Adams en Michel Bartosik hulle ten doel gestel het (vgl. Brems 1993b:27), wil die postmodernisme eerder die aandag vestig op die pluraliteit van ekwivalente diskoerse. Kontradiksies en paradokse word verdra, nie vermy nie; dit word uitgelok, nie uitgelos nie. Brems (1993b) se poging tot versoening kom ietwat opportunisties en selfs verdag voor. Enersyds posisioneer hy homself - eerlik genoeg - in die groep van De Coninck, Van Vliet, Barnard, Gruwez en Van hee (teenoor Van Bastelaere, Spinoy, Hertmans en Verhelst) (Brems 1993b:22); andersins paai hy sy teenstanders deur bepaalde punte van ooreenstemming in die opponerende standpunte uit te wys. "Hij gaat zover mee in beide poëtica's als het hem bevalt", meen Den Haerynck (1994b:29). Hoewel

<sup>57</sup>

'n Soortgelyke argument as wat ek hier voer, word in 'n bespreking van Frans Kellendonk se roman *Mystiek liggaam* deur Jaap Goedegebuure gebruik ten opsigte van die kritici, met name Carel Peeters, wat die postmodernistiese literatuur benader vanuit 'n modernistiese visie op die literatuur (die opstel verskyn in die kongresbundel *Traditie en progressie*). Melissen (1993:857-858) verduidelik wat Goedegebuure bedoel: "Hij bedoelt daarmee dat de kritiek van literatuur toch zo iets als een visie verwacht, die, hoe individueel ook, coherent is en orde aanbrengt waar eers chaos heerste en daardoor in staat is de lezer houvast te bieden, eventueel te troosten. De postmoderne literatuur zou deze therapeutische rol niet meer vervullen. Deze literatuur biedt geen alternatief voor de ontologische leegte waarin de lezer van dit moment leeft. Zij stelt hooguit een diagnose, maar biedt geen oplossing, laat staan verlossing. Goedegebuure ziet in *Mystiek lichaam* dan ook geen moraal. Hij stelt voor de roman te lezen 'als een articulering van het besef dat religieuze en ideologische waarden niet te restaureren of te vervangen, maar hooguit te parodiëren zijn'." Die meeste kritici benader volgens Goedegebuure die postmoderne tekste met 'n kritiese instrumentarium wat gebaseer is op 'n gedateerde poëtika.



daar geredeneer kon word dat hierdie werkwyse in ooreenstemming is met Hutcheon (1988:2) se siening dat 'n postmodernistiese stellingname nie een is van 'n *óf* ... *óf*-mentaliteit nie, maar een van *én* ... *én*, lewer die slot van sy artikel nie bewys van 'n postmodernistiese stellingname nie, maar eerder van 'n strategiese retoriese skuif om die skyn van neutraliteit en die akkommodering van botsende standpunte te bewaar. Wat ek telkens by Brems mis, is 'n metateoretiese selfrefleksiwiteit, 'n openlike en openbare teoretiese selfbesinning. Aan hierdie saak word vervolgens aandag bestee.

## 5.6 Kanoniseerders van konsepte en termineerders van terme

Ten opsigte van die onderhawige studie is dit belangrik om kennis te neem van die wyse waarop toonaangewende literatore en akademici hulself posisioneer in die debat oor die konsep *postmodernisme*. Word die polisisteamteorie betrek, moet toegegee word dat figure wat sterk en selfs magtige posisies in die literêre veld beklee, 'n kardinale rol speel in die verbreiding (al dan nie) van literêr-historiese, literêr-teoretiese en literêr-kritiese begrippe<sup>58</sup>. Hulle kan inderdaad beskou word as kanoniseerders van konsepte. Of as termineerders van terme.

Waar die Utrechtse komparatiste die leiding geneem het met die verbreiding van die term *postmodernisme* in Nederland, wil dit voorkom of Vlaamse skrywers (veral digters) self veel gedoen het om die teorie oor die postmodernisme aan 'n breër publiek bekend te stel; daar is reeds gewys op die rol van Dirk van Bastelaere. Invloedryke literatore soos Marcel Janssens en Hugo Brems, vermaarde dosente aan die Katholieke Universiteit Leuven (die oudste Vlaamse universiteit), kon nie geheel afsydig of selfs geheel afwysend staan teenoor die postmoderne rebelle nie, veral nie indien die tydgees en hul kreatiewe werk as sodanig in berekening gebring word nie. Ofskoon die postmodernisme nie die spesialiteitssterrein van Janssens en Brems is nie, gee hulle egter deur hul artikels blyke van kennisname van die nuutste navorsing. Janssens het vele artikels en lesings oor die onderwerp op sy kerfstok (Janssens 1994, 1995a, 1995b, 1995c en 1995d). Hy bied ook in 1995 'n lesingreeks oor die postmodernisme by die Universiteit van Kaapstad aan. Hoewel Brems na my wete nie soveel artikels of lesings spesifiek aan die postmodernisme wy nie, is sy literêr-teoretiese 'evolusie' binne die bestek van 'n dekade heel merkwaardig.

In die reeds genoemde provokatiewe artikel "Postmoderne poëzie [*sic* - PHF] in Vlaanderen. Van Twist met ons tot Plejade" stel Jean-Paul den Haerynck (1994b) ondersoek in na Hugo Brems se evolusionêre ontwikkelingsgang ten opsigte van die postmoderne poëtika (vier van die tien bladsye van hierdie artikel handel oor die 'evolusie' van Brems). Ter demonstrasie van die rol wat individue in die literêre sisteem speel ten opsigte van die bestending al dan nie van 'n literêre

<sup>58</sup>

Reynebeau (1993:232-233) raak-raak in sy *Maatstaf*-artikel aan verwante vraagpunte: die rol van universiteite ten opsigte van die algemene bevordering van die literatuur, onder meer deur navorsing oor meer resente skrywers en literatuurwetenskaplike kwessies, en deur die bevordering van die openbare gesprek oor die wyse waarop die literatuur in die gemediatiseerde wêreld kan oorleef. Van Bastelaere (1991:113-115) besin ook oor Brems se funksies as kritikus en as dosent. Die betrokke afdeling, "De universiteit als ideologisch staatsapparaat", is sterk teoreties van aard en sou van toepassing gemaak kon word op enige akademikus.



term, word vervolgens saam met Den Haerynck 'n 'gevallestudie' onderneem. Deur sekere uitsprake na te gaan in die beperkte tydspan van twaalf jaar en meer spesifiek in die jaar 1993, kan Brems se 'evolusie' raakgesien word; hy is duidelik nie 'n akademikus wat stagneer nie maar binne die literêre veld sy posisie verstewig deur by te bly met ontwikkelinge op teoretiese gebied. Die boeke van Brems wat Den Haerynck (1994b:28 e.v.) benut, is: *Al wie omziet* (1981), *De rentmeester van het paradijs* (1986), *De dichter is een koe* (1991), *'Opener dan dicht is toe'* (1991), die "Woord vooraf" in die bundel *Plejade. Zeven Vlaamse dichters* (1993) en die artikel in die Vlaandere-nommer van die tydskrif *Maatstaf* (1993).

Uit hierdie bronne blyk dat die kritikus vir Brems aanvanklik 'n soort landmeter is wat die chaos van die digkuns vir lesers orden tot 'n estetiese paradys omdat hy nie in die oerwoud wil verdwaal nie. Mettertyd raak hy meer akkommoderend: soos 'n rentmeester wat verskillende goedere moet beheer, sorg hy daarvoor dat alles 'n plek kry op sy literêre landgoed. Om te verdwaal is nie meer geheel negatief nie: verdwaal beteken nou dat jy nie meer kan loskom uit die web van betekenis wat die teks om jou weef nie, dat jy geïntregeer word juis deur die ontbreking van 'n hermeneutiese gevolgtrekking. Later ontwikkel Brems tot skeidsregter in die dispuut tussen die neorealiste en die postmoderniste deurdat hy die oorsake aantoon van die heftige reaksies wat deur die twee opponerende poëtikas ontketen word, sowel met betrekking tot die literêre konvensies as op institusionele vlak. Wanneer dit egter net begin blyk dat hy kennis neem van die dekonstruksieleer van Derrida, van poststrukturealisme en van intertekstualiteit, hou hy tog vas aan 'n betekenisentrum; of eerder: hy keer daarna terug, omdat hy op 'n bepaalde moment genoeg gehad het van die teksimmanensie waarin hy verdwaal. Den Haerynck (1994b:29) vervolg:

Daardoor heft hij de regels op die zijn wandeling nu net mogelijk maakten. Daardoor negeert hij de *schriftuur* die zo'n terugkeer onmogelijk maakt en een oneindig proces van betekenisverschuiving garandeert.

Met *Plejade* lyk dit tog of daar 'n verandering aan die plaasvind is aangesien dit wil voorkom asof daar in Brems se "Woord vooraf" tot die bundel "een kentering op til" is, met "een andere Brems aan het woord" (Den Haerynck 1994b:30 en 31), een wat verlang na 'n poststrukturealistiese definisie van die literêre teks - 'n visie wat hy voorheen nooit in alle konsekwensies wou onderskryf nie, ook nie in die *Maatstaf*-artikel (Brems 1993b) nie. Die "Woord vooraf" in *Plejade* is daarom vir Den Haerynck (1994b:30) "des te merkwaardiger". Tot sover Den Haerynck (1994b) se verslag van Brems se 'evolusie'.

Die wyse waarop Den Haerynck (1994b) Brems se 'evolusie' beskryf, laat duidelik blyk dat dit sy versweë verwagting is dat Brems - so 'n invloedryke figuur in die Vlaamse literêre sisteem - die poststrukturealisme en die 'postmodernistiese poësie' (soos wat die Vlaminge dit verstaan), moet sanksioneer. Ek is dit egter nie met hom eens dat daar in *Plejade* "een andere Brems aan het woord" (Den Haerynck 1994b:30) is nie. In sy "Woord vooraf" karakteriseer Brems (1993c:v) die saambindende faktor tussen die digters van *Plejade* as volg:



Dat is wat hen saamenbindt: ze schrijven een poëzie die zich niet bekommert om de anekdote, die de realiteit alleen erkent als uitvalsbasis om de hemel te bestormen met het enige middel waarover de mens beschikt om met de goden in het strijdperk te treden, de taal. Daarin mislukken zij en hun straf is dat zij gedoemd zijn om gedichten te schrijven als zuilen die de hemel torsen, op de aarde, maar onder de hemel.

Gesien in die lig van die beoordeling van die bundel as postmodernisties en die feit dat die digters self nie ongeneë is om hul werk as postmodernisties te bestempel nie, is Brems se omskrywing interessant. 'n Eerste kenmerk van dié soort digwerk is volgens hom dat hierdie digters nie soseer ingestel is op die anekdotiese nie, dit wil sê hulle is nie ingestel op die onderhoudende vertel van 'n persoonlike staaltjie of van 'n spesifieke insident of van 'n alledaagse of selfs historiese gebeurtenis nie<sup>59</sup>. Wat Brems waarskynlik hier bedoel, is dat die poësie van die *Plejade*-digters geen oordrewe belydende, selfkoesterende, neoromantiese of neorealitiese elemente bevat nie, juis omdat die konsep *subjektiwiteit* geproblematiseer word en daar getwyfel word aan die werklikheid as persoonlike en historiese verwysingsraamwerk. 'n Anekdoties narratiewe substraat met 'n begeleidende universele simboliek ontbreek in hierdie poësie<sup>60</sup>. Hierteenoor wys Marjorie Perloff (1985:155-171) en Hans Bertens (1995:5) daarop dat daar in heelwat postmodernitiese tekste 'n terugkeer na die verhalende element is - 'n bewering wat in *Plejade* gestaaf word deur byvoorbeeld Stefan Hertman se bydrae, die historiografiese metagedig "Francesco's paradox" oor die Italiaanse Renaissance-digter Francesco Petrarca en sy geïdealiseerde geliefde, Laura. Anekdoties en historiese narratiewe kom wel voor in die postmodernitiese poësie, maar word op 'n andersoortige manier aangebied as in die neorealitiese en neoromantiese digkuns<sup>61</sup>.

Brems (1993c:v) se opmerking dat die werklikheid in hierdie bundel slegs erken word as "uitvalsbasis" (dit wil sê as basis waarvandaan die aanval geloods kan word) om die hemel mee te bestorm met taal as die enigste middel, beklemtoon sowel die poststrukturelistiese aard van heelwat van die tekste, as die poststrukturelistiese referensiekader wat hy self heel waagmoedig in hierdie inleiding gebruik. Alhoewel die arbitrêrheid en onstabieleit van taal en die verglyding van betekenis nie aan Brems verbygaan nie, beskryf hy gedigte steeds op verheerlikende toon as suile wat die hemel moet dra, stewig gegrondves op die aarde maar onder die uitspannel van die hemel. Die binêre opposisiestelling van willekeur en noodsaak suggereer 'n spanning tussen ongebreidelde uitbreiding en ordelike inperking. Brems sluit af (1993:v-vi):

59

Bisschoff (1992:12) omskryf 'n anekdote as 'n kort vertelling wat gewoonlik om 'n bekende historiese persoon sentreer; die persoon en die gebeure word skerp getipeer en dit is dikwels humoristies van aard. Van Gorp (1991:19) maak melding van 'n "kenschetsende gebeurtenis van biographisch belang"; die nadruk lê minder op die kunssinnige bedoeling as op die onderhoudende waarde van 'n karakteristieke trek. Cuddon (1985:42) definieer as volg: "A brief account of or a story about an individual or an incident. The anecdotal digression is a common feature of narrative in prose and verse."

60

Bernard Dewulf, van wie gedigte opgeneem is in *Twist met ons* (1987) maar wat later verwyderd geraak het van die groep, se werk word wel gekarakteriseer as anekdoties-beskrywend (Den Haerynck 1994b:31) en in dieselfde idioom as dié van Benno Barnard.

61

Met verwysing na Perloff (1982 en 1985b5) se mening dat daar 'n terugkeer na die narratief is in die postmodernisme, gebruik Redbad Fokkema (1996:23) die woorde "'verhalend' (anekdoties)". Borré (1991:36) wys ook daarop dat die anekdote opnuut in die tagtigerjare die poësie binnegedring het, hoewel hy sy bespreking nie binne 'n postmodernitiese konteks voer nie.



Willekeur en noodzaak brachten hen samen, willekeur en noodzaak vormen ook - als die aarde en die hemel - het krachtveld dat hun teksten bepaalt. De willekeur van ontsnappende, tomeloze betekenissen, verwijzingen en ideeën, in strijd, speels en dramatisch, met het verlangen naar de noodzakelijke vorm, de definitiewe formulering. Die ook gevreesd wordt, die er niet is.

In hierdie paragraaf probeer Brems nie soos vroeër om die konflik tussen willekeur en noodzaak op te los of te soek na 'antwoorde' in die poësie van die sewegesternte nie, maar beklemtoon hy die onrealiseerbaarheid van 'n utopiese verlange na die finale oplossing, na die definitiewe formulering. Dat laasgenoemde gevrees word, maar terselfdertyd nie moontlik is nie, dit wil sê dat dit tegelykertyd aanwesig én afwesig is, is myns insiens maar 'n skrale suggestie van 'n "verlangen na een poststructuralistiese definitie van de literaire tekst", in Den Haerynck (1994b:31) se woorde. Tog is daar blyke van 'n kennisname van die poststrukuralistiese teorie.

Uitgaande van die standpunt dat Brems 'n belangrike posisie beklee in die literêre veld en dat hy probeer om by te bly by literêr-teoretiese ontwikkelinge, kan aanvaar word dat hy in die onderrigsituasie 'n verrekende invloed uitoefen op die kulturele vorming van jongmense, en dat hy hulle literêr-teoreties goed toerus. Maar hoe hanteer hy in die onderrigpraktyk die ingewikkelde literêr-teoretiese aspekte? Hoedanig sien die 'Brems-metodiek' daar uit? In my hoedanigheid as dosent het ek myself afgevra of daar enige 'lesse' by só 'n befaamde hoogleraar soos Brems te leer is, veral met die oog op die bespreking van 'n komplekse teks soos *Die heengaanrefrein*.

Vanaf Februarie tot Mei 1994 was ek bevoorreg om die weeklikse tutoriaalperiodes van Brems se College Poëzietheorie (Eerste Licentie Germaanse Talen) aan die Katholieke Universiteit Leuven by te woon. Die leesbenadering was implisiet strukturalisties van aard; die voorgeskrewe handboek vir die kursus was Brems se *De dichter is een koe* (1991). Studente het *carte blanche* gehad en kon een-een of twee-twee self enige gedig selekteer vir hul werkstuk, wat dan in die tutoriaal-klas deur die groep bespreek is. Hoewel meerdere leesmoontlikhede ondersoek is, moes daar volgens Brems (1994) telkens gesoek word na "een effectieve oplossing", "de meest zinvolle lectuur" en "de juiste manier van lezen". Studente het woorde soos "samenhang", "eenheid" en "koherentie" konsekwent as kriteria gebruik en die gedigte as outonome eenhede beskou. Met die uitsondering van 'n bespreking van Robert Anker se "Dag voorbij" het die begrip *postmodernisme* nooit in die werkcolleges voorgekom en is dit nie deur die dosent betrek nie; ook is die terme *modernisme*, *strukuralisme* en *poststrukuralisme* of *dekonstruksie* nie gehanteer, teoretiese raamwerke nie uitgespel en leesbenaderings nie omskryf nie. Oor so 'n werkswyse kan vroe gestel word. Hoewel dit meer legitiem sou wees om Brems se onderrigtegniek te beoordeel in die konteks van die hele kursus Poëzietheorie en in die konteks van die lisensiaatspakket, het ek die gebrek aan algemene teoretiese situering tog vreemd gevind, veral aangesien dit hier gegaan het om die bespreking van die studente se werkstukke.

Die indruk moet nie hier gewek word dat ek 'n poststrukuralistiese of 'n postmodernistiese bena-



dering as die enigste geldige leesbenadering(s) beskou nie. Dit moet ook duidelik gestel word dat ek nie beswaar inbring teen Brems se keuse vir 'n strukturalistiese leesbenadering en sy voorkeur vir en hantering van die stipleesmetode nie. Waarteen ek kritiek inbring, is dat 'n vermaarde akademikus soos Brems in 'n tydperk van drie maande lank tydens sy weliswaar gesellige en stimulerende weeklikse tutoriaalperiodes (twee uur per week) nooit op 'n metateoretiese vlak beweeg het nie; die besprekings het dus in 'n literêr-teoretiese lugleegte plaasgevind.

Die vraag is nou wat die akademiese legitimititeit van so 'n werkwyse is. Kan daar van dosente verwag word om aan hul studente rekenskap te gee van die keuse van hul teoretiese raamwerke of dan ten minste 'n verduideliking van benaderings wat tot die beskikking van die jong navorser is? 'n Onwennigheid om dit te doen, kan van vele ingesteldhede getuig: 'n selftevrede (maar nie self-bevraagtekenende) troeteling van die eie metodiek; 'n eiegeregtige, hoëpriesterlike bewaking van die teorie as onaantasbare, heilige geestesgoed, onbereikbaar vir die oningewydenes; 'n onwilligheid om by te dra tot die studente se literêr-teoretiese 'dieet'; 'n onderskatting van studente se teoretiese spysverteringsvermoë; of 'n asketiese weerhouding van vreemde (of minder vreemde), uitlandse (of inheemse), sappige (of taai), rissieskerp (of delikate) geregte op die spyskaart van die teorie. Myns insiens kan geen literator te kenne gee dat hy of sy *nie* van 'n literêre teorie gebruik maak nie. Enige sodanige ontkenning is reeds 'n teoretiese standpuntinname. Ek wil betoog dat 'n postmodernistiese onderrig- en leerkultuur bevorderlik is vir selfrefleksie by sowel die opvoeder as die leerder. Dit beteken onder meer dat opvoeders 'n etiese verantwoordelikheid het om leerders in te lig oor die pluraliteit van teoretiese keusemoontlikhede by teksbesprekings en om hulle telkens te laat besin oor hul eie smake en voorkeure.

Met hierdie studie hoop ek om ook 'n bydrae te lewer ten opsigte van die benutting van teoretiese raamwerke in die didaktiese praktyk, in die besonder wat die onderrig van die poësie betref. Dat 'n postmodernistiese raam of metodiek nie noodwendig of nie altyd gewens of bruikbaar is nie, is voor die hand liggend; dit hang van die doel van die ondersoek en van die studie-objek self af watter benadering geskik sal wees. 'n Postmodernistiese leesbenadering stel egter spesifieke vrae aan die kontemporêre poësie wat ander leesbenaderings nie altyd stel nie en laat ruimte vir 'n wye verskeidenheid leeservarings.

## 5.7 Verruiming van die diskoers: 'n Eties verantwoordelike postmodernisme

In 'n artikel getitel "De dichter, een fatsoenlijk mens. Over postmoderne epiek en ethiek bij Robert Anker" stel Mourits (1997:55) dit pront dat daar 'n groot vrees vir die term *postmodernisme* in Nederland bestaan, veral wanneer dit in verband met die poësie gebring word. Die term *postmodernisme* het volgens hom geen neutrale klank nie en het in die poësie feitlik geen houvas gekry nie; dit word nogal "pejoratief" gebruik (Mourits 1997:57; vgl. ook Redbad Fokkema 1996:22). Slegs in resensies is daar soms sprake van "postmoderne poëzie" en dit beteken dan: "oppervlakkige poëzie die vaardig bij elkaar is geplukt uit allerlei bronnen, maar die zelf niets te



bieden heeft en een gebrek aan diepgang vertoont" (Mourits 1997:58). Ten einde te demonstreer wat hy met die begrip *postmodernistiese poësie* bedoel, bespreek Mourits dan Robert Anker se *Goede manieren. Een episodisch gedicht* (1989)<sup>62</sup>, wat eienskappe vertoon wat met die postmodernisme in verband gebring sou kon word: die oop houding ten opsigte van die werklikheid; die belangrike rol van die narratief; die refleksiwiteit van die gedig; en die etiese bewussyn (Mourits 1997:57). Ook Redbad Fokkema (1996) lig dié sake uit as kenmerkend van die postmodernisme.

Vir Mourits (1997:57-58) lyk dit asof daar in die Nederlandse literatuurgeskiedenis slegs twee betekenisse aan die postmodernisme toegeken word: óf dit gaan om moeilike prosa van skrywers soos Pynchon en Brakman, wat dikwels met die filosofie van die poststrukturalisme verbind word, óf die term word nie-literêr gebruik, as gemeenskaplike etiket vir die opkoms van die populêre kultuur, die groeiende rol van die televisie - kortom "de oppervlakkige *pomo*-cultuur". In sy poging om Anker se gedig as postmodernistiese teks te benader, wend hy hom tot die geskiedenis van die Amerikaanse postmodernisme en tot enkele Amerikaanse gedigte, om die aandag op bepaalde ekwivalensies tussen dié tekste en Anker se gedig te wys: narratiwiteit, kontingensie, onbepaaldheid, die opheffing van die grense tussen hoog en laag, parodie, selfrefleksiwiteit, intertekstualiteit en 'n soeke na sin in die era van die postmoderniteit. Hoewel dit Mourits se artikel ontbreek aan literêr-teoretiese diepgang en aan 'n verfynde begrippe-apparaat, lewer dit 'n belangrike bydrae tot die gesprek oor die postmodernistiese poësie, veral wat betref etiese kwesies. Robert Anker se *Goede manieren*, wat 'n jaar ná Stockenström se lang epiese gedig *Die heengaanrefrein* verskyn en wat in belangrike opsigte daarmee ooreenstem, is myns insiens binne die Nederlandse postmodernistiese poësie 'n baanbrekende teks - een wat die vertekstualiseerde werklikheidsopvatting bevraagteken en wat besin oor die mens se verantwoordelikhede binne 'n werklikheid wat gekenmerk word deur onbepaaldheid. Met sy bundel *Goede manieren* lewer Anker 'n belangrike bydrae tot die steeds ontwikkelende gesprek oor 'n postmodernistiese etiek, 'n saak waaraan ook Kibedi Varga (1993:13-14) en De Graef (1994) aandag bestee.

In die volgende hoofstuk word die aandag verskuif na die Afrikaanse digterlike landskap sedert ongeveer 1960. Anders as wat in hoofstukke 3 en 4 die geval is ten opsigte van die Amerikaanse en Nederlands/Vlaamse letterkundes, bevat hoofstuk 6 nie 'n literêr-historiese oorsig van ontwikkelinge in die Afrikaanse poësie van die afgelope paar dekades nie - hiervoor word daar gesteun op van Helize van Vuuren se (1999) se oorsig in *Perspektief en profiel*. Die bruikbaarheid van 'n postmodernistiese leesbenadering ten opsigte van die Afrikaanse poësie sedert sestig word bespreek, asook die postmodernistiese metodiek wat gevolg is by die samestelling van die bundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*.

62

Dat Anker, wat ook essays oor die letterkunde skryf, waarskynlik self nie genoeg daarmee sal neem as sy gedig postmodernisties genoem word nie, kom nie vir Mourits (1997:58) daarop aan nie. Vergelyk in dié verband ook Nolte (1990:183) se opmerking oor Langenhoven: "Uit hierdie gedeelte blyk duidelik (dink ek) dat Langenhoven hom nie sou tuis voel in die relativistiese denkwêreld van die postmodernisme nie - paradoksaal as 'n mens sien hoe postmodernisties *Sonde met die bure* is."



## Hoofstuk 6

### Die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in Afrikaans: 'n Uitnodiging tot kritiese dialoog

... Jy is gevang,  
betekenis!  
Jy rus op die onvaste,  
die onbestendige, die rustelose -

Peter Blum

#### 6.1 Die Afrikaanse digterlike landskap sedert sestig

In hierdie hoofstuk word ondersoek ingestel na die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Afrikaanse letterkunde. Anders as hoofstukke 4 en 5 bied hierdie hoofstuk nie 'n weergawe van ontwikkelinge in die digkuns van die afgelope paar dekades nie. Dit wyk dus in bepaalde opsigte af van die voorafgaande twee, maar net soos hulle wei dit uit oor aspekte wat vir my ondersoek van belang is. Die drie hoofstukke oor die Amerikaanse, Nederlands/Vlaamse en Afrikaanse diskoerse verloop dus nie ekwivalent nie, maar het ten doel om my betoog verder te voer.

Wat die Afrikaanse digterlike landskap sedert 1960 betref, steun ek op Helize van Vuuren (1999) se oorsig in die jongste uitgawe van *Perspektief en profiel*: "Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997)". Hierin doen sy onder meer verslag oor die literêr-historiese agtergrond en sosio-historiese konteks van die periode, oor strominge of periodes in die Afrikaanse poësie, oor normbrekende tendense en oor postmodernistiese tendense. Hierdie bydrae in die nuwe literatuurgeskiedenis is voorafgegaan deur 'n artikel oor "Die Afrikaanse digterlike landskap sedert sestig", gebaseer op 'n referaat wat Van Vuuren in 1997 tydens 'n dagseminaar van die Afrikaanse Letterkundevereniging op Stellenbosch gelewer het. In hierdie artikel skets Van Vuuren (1998) die "raamwerk en uitgangspunte" (1998:94) wat sy gebruik het by die boekstaving van die poësiegeskiedenis sedert 1960 vir *Perspektief en profiel*<sup>1</sup>. Van Vuuren (1998:94) verduidelik dat sy gebruik gemaak het van twee invalshoeke: 'n literêre en 'n historiese. Haar fokus was gerig op "radikale poëtikale veranderinge en normverskuiwende tendense, met aandag vir wisselwerking met sosio-politieke gebeure (die historiese konteks)" (Van Vuuren 1998:94). Wat die postmodernisme betref, meld sy dat dié periodekode "eintlik met betrekking tot prosa ontwikkel is, en 'n hoogs onvaspenbare en vloeibare beskrywingsapparaat vir die poësie is" (Van

<sup>1</sup> Van Vuuren (1998:93) meld dat sy op "nommer laaste" geva is om die oorsig te skryf. In daardie stadium het sy die samestellers van *Poskaarte* versoek om insae te verkry in die manuskrip; die inleiding en inhoudsopgaaf is aan haar besorg. Hoewel Van Vuuren se artikel grotendeels ooreenstem met bepaalde onderafdelings van haar uitgebreide oorsig in *Perspektief en profiel* (1999), word haar artikel in hierdie hoofstuk as uitgangspunt benut, omdat dit 'n waardevolle blik op die raamwerk en uitgangspunte bied wat sy gebruik het in haar oorsig vir *Perspektief en profiel*.



Vuuren 1998:100). Sy kom tot die gevolgtrekking dat "heelwat meer navorsing nodig is oor postmodernisme en die poësie, en dat dit beslis 'n reduktiewe vereenvoudiging sou wees om alle digkuns van die periode onder bespreking as postmodernisties te beskryf".

Wat laasgenoemde uitspraak betref, het Van Vuuren (1998) gelyk. Haar artikel laat egter nie blyk dat sy op hoogte is van die ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme nie, 'n aspek waarvan hierdie proefskrif aandag bestee. Dat die prosa deesdae die bevoorregte genre van die teoretisering oor die postmodernisme is, hang waarskynlik saam met die gewildheid wat hierdie genre die afgelope aantal jaar geniet en met die omset van romans en kortverhaalbundels (vgl. hoofstuk 2.2 van hierdie studie). Tog bestaan daar pro rata (in verhouding tot die prosa) 'n beduidende getal studies oor postmodernistiese poësie. Dit is ook interessant dat die konsep *postmodernisme* reeds in die vyftigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek beslag gekry het en eers sowat 'n dekade later deur die prosakritiek oorgeneem is; daarna het dit na ander kunsrigtings en dissiplines versprei (hoofstuk 4). Mettertyd is daar selfs begin praat van 'n postmoderne kondisie of die *postmoderniteit* (hoofstuk 1.4.1; sien ook 6.9 en 6.14 hieronder). Die selfversekerdheid waarmee Allen en Butterick in 1982 eersgenoemde se 1960-antologie, *The New American Poetry 1945-1960*, herdoop tot *The Postmoderns. The New American Poetry revised* (hoofstuk 4.7.1 en 4.7.2) en die assertiwiteit waarmee sekere van die Vlaamse digters van die antologie *Plejade* (1993) na hul eie werk verwys as postmodernisties (hoofstuk 5.4), lok vrae uit na die geldigheid van sodanige etikettering en na die stand van sake in die praktyk van antologisering in Afrikaans. Die omvangryke Norton-antologie wat in 1994 onder redaksie van Paul Hoover verskyn het, *Postmodern American Poetry* (vgl. hoofstuk 4.7.3), verlei die navorser ook om die Afrikaanse poësie binne 'n groter, inter- of multinasionale konteks te plaas en te bespreek.

Uitgaande van Van Vuuren (1998) word daar vervolgens eers 'n bespreking onderneem van die teorie rondom die konsepte *periodisering*, *normdeurbreking* en *vernuwing*. Die doel hiermee is om 'n grondslag te lê vir 'n besinning oor die toepasbaarheid van die term *postmodernisme* op die Afrikaanse digterlike landskap. Hierna word aandag bestee aan Van Vuuren se postmodernisme-opvatting en aan haar kritiek op die teoretiese begronding en antologiseringsmetodiek van Foster en Viljoen se versamelbundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997). Hiermee is daar dan 'n geleentheid om, net soos wat Van Vuuren (1998:94) ten opsigte van haar oorsig in *Perspektief en profiel* doen, die "raamwerk en uitgangspunte" wat gebruik is by die samestelling van *Poskaarte* te skets - óók "met die oog op kritiese dialoog". Ook is daar 'n geleentheid om 'eerstehands' verslag te doen van die interaksie tussen teorie en praktyk by antologisering<sup>2</sup>. Die hoofstuk is nie netjies verdeel in drie opeenvolgende kompartemente nie: die gedeeltes oor

<sup>2</sup>

Ook Van Vuuren (1998:93-93) besin oor die verhouding tussen teorie en praktyk: "Terwyl dit as kritikus en resensent nie moeilik was om vanuit 'n teoretiese hoek fout te vind met *Southern African Literatures* nie, het die praktyk van hierdie oorsig oor die poësie van '60 tot '97 vir my die probleme van literatuurgeskiedskrywing skerp in kontras geplaas met watter teorieë 'n mens ook mag aanhang oor die onderwerp". Op die gebied van die teoretisering oor die literatuurgeskiedenis het Van Vuuren al belangrike bydraes gelewer (vgl. Van Vuuren 1994a en b).



'algemene teoretisering', 'Van Vuuren se standpunte' en 'Poskaarte se teoretiese raamwerk en uitgangspunte' wissel mekaar af. Die aanbiedingswyse is dus fragmentaries, nie chronologies, kousaal en streng lineêr nie. Ter wille van die sentrale argument word daar soms onderbreek, teruggegryp na 'n vorige punt, selfbesinnende vrae gevra, weggebreek na die navorsing oor periodisering, en oorgegaan na die problematiek van antologisering. Samevattend kan gesê word dat ek in hierdie hoofstuk wil besin oor die legitimitéit van die hantering van die term *postmodernisme* ten opsigte van die Afrikaanse poësielandskap.

## 6.2 Periodisering, normdeurbreking en vernuwing

In hierdie hoofstukafdeling word aandag bestee aan die problematiek van periodecodes en aan die verskynsels van normdeurbreking en vernuwing.

### 6.2.1 Die problematiek van periodecodes

Van Vuuren (1998) se probleme met die onvaspenbaarheid en vloeibaarheid van die postmodernisme as beskrywingsapparaat by periodisering is nie uniek nie en het myns insiens nie net betrekking op die postmodernisme nie; periodeterme word dikwels as buigsaam en vloeibaar beskryf (vgl. Fokkema 1986a:4 en Calinescu 1986:244). Periodisering as sodanig is 'n hoogs riskante bedryf, veral wanneer die eie tyd betrek word. Calinescu (1986:239) wys in sterk terme op die ontoereikendheid van periodeterme:

Furthermore, virtually every single important period term still in (awkward) use has been declared to be inadequate, misleading, arbitrary, hopelessly abstract or distressingly banal, in short, a nuisance and a bore of which we had better rid ourselves as soon as possible. But, as it turns out, this is easier said than done. In one shape or another, under one name or another, the old bore sticks around to mar the neat new language games that are devised to eliminate it or render it innocuous.

Deur Barthes, Foucault, Lyotard en ander se benaderinge tot die postmodernisme te betrek, wys hy in sy artikel op die vele paradokse van periodisering. Desnieteenstaande is Calinescu (1986: 244) van mening dat dit juis die semantiese vloeibaarheid van periodeterme is wat toelaat dat die sogenaamde 'polichronie' van die geskiedenis geakkommodeer kan word, of die multiplisiteit van geskiedenisse wat nóg geheel afsonderlik is, nóg geheel ondergeskik aan 'n enkele beginsel (stilisties, struktureel, ensovoorts). Die voordele van periodisering weeg dus vir Calinescu (1986: 244) swaarder as die nadele.

Periodisering behels die onderskeiding van fases, strominge, bewegings en rigtings van korter of langer duur, wat mekaar van tyd tot tyd afwissel, veroorsaak deur literêre werke self of deur die literatuurkritiek, maar ook deur literatuurekstremiteite (Cloete 1992:264)<sup>3</sup>. Vervolgens gaan

<sup>3</sup>

Die terme *beweging*, *stroming*, *skool* en *generasie* word almal in die literatuurgeskiedenis gebruik om 'n periodekode en/of 'n groepskonstellasie van skrywers (kunstenaars) en denkers aan te dui. Hoewel hulle dikwels as sinonime beskou word, het hulle ook elkeen 'n meer spesifieke betekenis, soos uiteengesit deur Van Gorp (1991:43-44).



kortliks aandag gegee word aan die onderskeiding van periodes uit die gesigshoek van eerstens die literêre werke self en tweedens die literatuurkritiek.

**Eerstens:** Word die literêre werke self as uitgangspunt geneem, kan 'n periode omskryf word as 'n tydvak waarin sekere dominante eienskappe of kenmerke, sekere konstantes, sekere kodes, gemanifesteer word (Cloete 1992:264 - vgl. hoofstuk 3.5 oor Jurij Tynjanov se konsep van die *dominant* en Brian McHale se hantering daarvan). Indien 'n bepaalde tydvak sekere dominante trekke en kodes vertoon, beteken dit dat die literatuur van daardie periode een of ander eenheidskarakter besit. Hiervolgens kan 'n periode omskryf word as 'n tydvak wat gedomineer word deur 'n sisteem van literêre norme, standaarde en konvensies, waarvan die implementering, ontplooiing, wysiging, integrasie en verdwyning nagegaan kan word (vgl. Cloete 1992:264).

Hoewel die eenheidsbeginsel sterk funksioneer in die literêre historiografie en gewoonlik manifesteer in die boekstaving van 'n tekskorpus wat linguisties, nasionaal en geografies bepaal is en waarin bepaalde periodes merkbaar is, kan die konsep *eenheid* geproblematiseer word (vgl. Cloete 1992:263). So is periodebewegings soos die Romantiek selde uitsluitlik nasionaal gemotiveer of gebonde en selde beperk tot een kultuurvorm soos die letterkunde. Hoewel dit 'n ope vraag is of die teoretisering oor die 'Westerse' fenomeen van die postmodernisme toepasbaar is op die konteks van (Suider-)Afrika waarin die Afrikaanse poësie tot stand gekom het, kan die benutting van die postmodernisme as kode in die poësiekritiek myns insiens bydra tot die situering van die Afrikaanse poësie binne 'n multi- of internasionale konteks. 'n Ondersoek na periodes en periodesisteme oor die grense van die eie literatuur heen kan 'n wesenlike bydrae lewer tot insig in literêre prosesse en literêre ontwikkelinge (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 1983:278)

**Tweedens:** Word die literatuurkritiek en die heersende teorieë van 'n tyd egter as uitgangspunt geneem, kan 'n literêre periode beskryf word as 'n fase waarin bepaalde kritiese norme geld (Cloete 1992:265). Omdat periodisering 'n ordenings- of reguleringsbeginsel is, tree dit nie arbitrêr op nie; die ordening is gegrond op die waarneming van 'n sisteem van die norme van 'n bepaalde tyd. Dit beteken dat die onderskeiding van 'n periode veranker moet wees in 'n beoordeling van die werklikheid van die situasie van daardie periode (Schutte 1992:373). Indien die ou normesisteme deurbreek word (die verskynsel van normdeurbreking - sien 6.2.2), kan die nuwe kritiese norme 'n nuwe periode tot stand bring, veral indien die kritiese norm by die skrywers self ontstaan (soos in Amerika by die Black Mountain Poets, in die Afrikaanse literatuur by die Dertigers en in Vlaandere by die digters van die *Yang*-groep). Hoewel 'n sekere normesisteme in 'n bepaalde periode oorheersend kan wees, kan ander sisteme egter terselfdertyd daarin werksaam wees. Cloete (1992:265) is van mening dat daar meestal 'n korrelasie is tussen die dominante trekke, soos gegee deur die literêre werke self, en die evalueringsnorme soos gegee deur die kritici en teoretici. As daar nie so 'n korrelasie is nie, vra dit om literatuur-historiese verduideliking, meen hy (Cloete 1992:265). Dit kan wees dat die literêre werk of werke die heersende norme óf vooruit is, óf



daarby agterstaan. Dit is gewoonlik die werke wat die dominante trekke bring wat dan deur die kritici as norme uitgewys word, meen Cloete (1992:265), maar dit kan ook andersom.

Een van die belangrike dimensies van periodeterme in die algemeen is dat hulle sowel *diachronies* as *synchronies* funksioneer. Calinescu (1986:247-248) en Cloete (1992:264) verduidelik dit nie op presies dieselfde manier nie. Laasgenoemde sê dat die werke van 'n bepaalde literatuurhistoriese periode eerstens in 'n sinchroniese verhouding tot mekaar gesien word. Elke literatuurgeskiedenis is ten tweede egter uiteraard 'n diachroniese kyk op die literatuur, met ander woorde 'n opspoor van die relasies tussen opeenvolgende periodes, dit wil sê aan mekaar voorafgaande en op mekaar volgende periodes (Cloete 1992:264). Calinescu (1986:247-248) sê dat periodeterme diachronies funksioneer in die sin dat hulle 'n tydsafbakening bewerkstellig van naasliggende of aangrensende of opeenvolgende style, konvensies, genres of individuele werke (modern teenoor postmodern); sinchronies in die sin dat hulle 'n verband bewerkstellig tussen tydsgewys verwyderde style, konvensies, genres of individuele werke wat oor die geskiedenis heen betekenisvolle ooreenkomste openbaar. Naas die verwickeldheid van diachroniese en sinchroniese periodisering (sien 6.5.1 en 6.5.3 hieronder), besit periodeterme 'n ander kompliserende element, naamlik 'n evaluerende dimensie - of dit nou onder die masker van akademiese neutraliteit weggesteek is en of dit oop en bloot verkondig word (Calinescu 1986:247).

### 6.2.2 Normdeurbreking en vernuwing

Die kriterium van normdeurbreking hou verband met die vernuwingsbeginsel, wat berus op die eenvoudige periodiseringsopposisie van klassiek teenoor modern of oud teenoor nuut, soos wat byvoorbeeld aangetref kan word by die Russiese Formaliste soos Sklovskij en Tynjanov. Wanneer 'n spesifieke literatuursoort oorbekend raak, betoog hulle, vind afstomping of outomatisering plaas (Cloete 1992:263). Innovasies en deviasies van allerlei aard (tematies, metries, prosodies of ideologies) bewerkstellig 'n de-outomatiserende of vervreemdende effek, wat uiteindelik kan lei tot die ontstaan en erkenning van 'n nuwe periode. Soms word daar ook na verandering en vernuwing in die literatuur verwys as literêre *evolusie*, 'n term wat nie allerweë verwelkom word nie, aangesien veranderinge in 'n literatuur nie noodwendig 'progressief' is nie. Cloete (1992:267) verduidelik dat daar volgens sommige literatore ook mutasie, modifikasie en selfs devolusie kan wees - terme wat myns insiens duidelik op waarde-oordele berus. Vir Tynjanov, wat die term *mutasie* hanteer (Cloete 1992:267), beteken vernuwing nie 'n planmatige evolusie nie, maar 'n sprong; nie 'n ontwikkeling nie, maar 'n verskuiwing (vgl. Schutte 1992:374).

Die teoretisering oor die vernuwingsfenomeen (vgl. Schutte 1992:374) is verfyn deur die Praagse strukturalis Roman Jakobson, volgens wie se kommunikasiemodel daar in enige stuk literêre kommunikasie twee skynbaar teenstrydige tendensies bestaan, wat mekaar wedersyds versterk: dié van kommunikatiewe doelmatigheid (met die nadruk op die referensiële, die emotiewe en die oorredende funksies) en dié van estetiese effek (met die nadruk op die poëtiese en die metalinguale



funkies). In die semiotiek van Jurij Lotman is die insig van Jakobson dat daar 'n ongelykheid bestaan tussen sender (skrywer) en ontvanger (leser), in verband gebring met die onderskeid wat hy (Lotman) tref tussen 'n estetika van identiteit (tradisie) en 'n estetika van teenstelling (verandering). Wat periodisering betref, sou hier verwys kan word na periodes in 'n literatuurgeskiedenis waar gehou word aan die bestaande, sodat daar slegs van uitbreiding en navolging sprake kan wees, en na periodes waar radikaal afgewyk word van die tradisie: die hoofprinsipes van hierdie periodes is onderskeidelik dié van epigonisme en dié van avant-gardisme (Schutte 1992:374 en Van Gorp 1991:301). Van Vuuren (1998:94) se fokus op "radikale poëtikale veranderings en normverskuiwende tendense" in haar poging om te periodiseer vind dus aansluiting by die estetika van teenstelling.

Die voortbestaan of verdwyning van bepaalde periodecodes word deur resepsie-estetici soos Hans Robert Jauss verklaar in die lig van die lesersrol: sekere tekste voldoen aan die verwagtingshorison van lesers, terwyl ander 'n estetiese afstand skep en so normdeurbreking bewerkstellig. In sodanige gevalle word lesersdeelname met betrekking tot die invul van oop plekke bevorder en selfs vereis (vgl. Iser 1988:216 se konsep *Leerstellen*). Cloete (1992:263) is van mening dat dit wat literatuurgeskiedenis genoem word, nie in die eerste plek lê in die verandering van die literêre tekste self nie, maar 'n verandering in die smaak, insig, evaluering en konkretisering van lesers (en skrywers is ook lesers!).

Die sogenaamde vernuwingsbeginsel word in sekere kringe, veral in die postmodernistiese diskoers, sterk bevraagteken. Volgens hierdie beginsel, sê Calinescu (1986:240), word die nuwe op modernistiese wyse gesien as 'n waarde in sigself. Wat die Russiese Formaliste in werklikheid bied, is 'n teorie van die (literêre) moderniteit, uitgebrei tot die skaal van die literatuurgeskiedenis as sodanig. Hierdie teorie ignoreer die feit dat die nuwe self 'n geskiedenis het en dat dit in ouer aksiologieë ten beste 'n marginale posisie beklee het (Calinescu 1986:240).

### **6.3 Problematiese praktyke, beginsels en konsepte**

Dit is egter nie net die praktyk van periodisering en die beginsels van normdeurbreking, vernuwing en verandering as sodanig wat problematies is nie ('n diepte-studie oor die teorie van periodisering val buite die grense van hierdie proefskrif), maar boonop kan die konsep (en moontlike periode-aanduiding) *postmodernisme* nie enkelvoudig omskryf word nie en bestaan daar verskil van mening oor die konsep *postmodernistiese poësie*. Aan die wyse waarop Van Vuuren (1998) die problematiese praktyke, beginsels en konsepte hanteer, word vervolgens aandag bestee.

#### **6.3.1 Uitnodiging tot kritiese dialoog**

Dat die prosa dikwels beskou word as die bevoorregte genre wanneer die postmodernisme as teoretiese raamwerk benut word, lei waarskynlik - soos reeds gesê - tot Van Vuuren (1998:100) se opmerking dat "dié periodekode eintlik met betrekking tot prosa ontwikkel is". In my navorsing



oor *postmodernisme en poësie* het dit aan die lig gekom (sien hoofstuk 4.1 en 4.2) dat die term *postmodernisme* 'oorspronklik' in die vyftigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek gemunt is en gangbaar geword het, tien jaar voordat dit in die prosa beslag sou kry. Aanvanklik is dit gebruik om na die werk van die Black Mountain Poets te verwys, later na ander literatuur- en kultuurvorme. In die Amerikaanse poësiekritiek is dit al dekades lank 'n bruikbare term; ook in Nederland en Vlaandere word dit toenemend gebruik. Die vraag is nou: Is dit 'n relevante begrip vir die Afrikaanse poësie?

Van Vuuren (1998) wy 'n groot deel van die tweede afdeling van haar artikel, naamlik "Postmodernistiese tendense in die Afrikaanse poësie", aan die inleiding tot Foster en Viljoen se versamelbundel *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* (1997). Hoewel sy krediet verdien vir haar waagmoedige problematisering van die postmodernisme as periodekode, lewer haar hantering van die konsep *postmodernisme* nie bewys van voldoende kennisname van die ontstaansgeskiedenis van die begrip, van die verskillende wyses waarop die term gehanteer word (nie slegs as periodekode nie), van die onderskeid tussen verskillende postmodernismes en verskillende postmoderniteite, en van die teoretisering oor die etiese rigting waarin die postmodernisme tans beweeg nie. Sy stel die modernisme en die postmodernisme in 'n binêre opposisie teenoor mekaar op, hanteer die postmodernisme asof dit 'n enkelvoudige, homogene begrip is, en beklemtoon die sogenaamde linguistiese nihilisme, sonder om in ag te neem dat die dekonstruktivisme of poststrukturalisme 'n bepaalde variant van die postmodernisme verteenwoordig of hoogstens in sekere opsigte by die postmodernisme aansluit. Omdat Van Vuuren met haar bydrae 'n broodnodige gesprek oor *postmodernisme en poësie* stimuleer en omdat sy 'n "kritiese dialoog" oor literêre geskiedskrywing in die vooruitsig stel en aanmoedig (Van Vuuren 1998:94), word daar in hierdie hoofstukafdeling in dialoog getree met sekere van haar opmerkings - en word verdere dialoog hiermee uitgenooi. My bespreking van Van Vuuren se standpunte bied terselfdertyd die geleentheid om bepaalde teoretiese standpunte te betrek wat noodsaaklik is vir die onderhawige studie.

### 6.3.2 Die proefskrifskrywer besin

Die voorneme om met Van Vuuren se standpunte in gesprek te tree, beteken dat daar oor *Poskaarte* geskryf sal moet word, wat ek in elk geval as navorser op die terrein van *postmodernisme en poësie* sou moes doen. Hierdie voorneme plaas my egter in 'n ambivalente posisie: as medesamesteller van die bundel en as student met my mede-samesteller as studieleier! (Daar kan selfs gepraat word van 'n multivalente posisie indien byvoorbeeld persoonlike en sosiale dimensies betrek word.) Hoe verwys die student na haarself as samesteller van 'n antologie soos *Poskaarte*? Afstandelik in die derde persoon? En na haarself as proefskrifskrywer? Ook ontwykend of formeel soos wat Etienne van Heerden (1997) verkies het om in sy proefskrif te doen? Wanneer hy uit sy Afrikaanse en Nederlandse artikels "Vanuit eie werk" en "Vanuit eigen werk" aanhaal,



doen hy dit deur verwyderd en kollektief na "Suid-Afrikaanse skrywers" of "sekere skrywers" te verwys (1997:44 en 50); wanneer hy elders na homself as proefskrifskrywer verwys, gebruik hy "skrywer hiervan" (1997:73)<sup>4</sup>.

Maar daar is 'n bykomende problematiek: Sou die leser van dié proefskrif kon aanvaar dat die menings van die student/samesteller in hierdie hoofstukafdeling in alle opsigte deur die promotor/-samesteller beaam word? Word laasgenoemde nie hierdeur gekompromitteer en in 'n onbenydenswaardige posisie geplaas nie?

Hoewel hierdie soort sake nog altyd deel was van die problematiek van akademiese skrywing, kan dit in verband gebring word met die resente teoretisering oor die kwessies van referensialiteit en subjektiwiteit, spesifiek binne 'n postmodernistiese raamwerk (vgl. hoofstukke 8, 10 en 11). Hierdie proefskrifskrywer het geen oplossings vir die probleme van selfverwysing in akademiese skryfwerk nie, buiten om die aandag te vestig op die neiging dat heersende akademiese konvensies gewoonlik as riglyne benut word. Hoewel daar tans in akademiese geskrifte 'n beweging in die rigting is van 'n minder strak toon, weg van die gedistansieerde derdepersoonsvorm vir selfverwysing<sup>5</sup>, kan lesers 'n oormaat van eerstepersoonsverwysings as selfbehep ervaar. In hierdie studie word nie weggestuur van die problematiek van selfverwysing nie. In die breë sal stilistiese afwisseling as die ideaal beskou word: tog sal die ek-vorm waarskynlik meer dikwels voorkom in selfbesinnende dele as andersins. Wanneer daar na die artefak *Poskaarte* verwys word, sal die konvensionele verwysingsprosedure gehanteer word, wat beteken dat die derdepersoonsvorm "hulle" wel sal voorkom. Die dubbele posisie van én navorser, én samesteller sal voorts daartoe lei dat daar ook verwys word na bepaalde intensionele en teoretiese aspekte wat die grondslag gevorm het by die samestelling van *Poskaarte*, maar wat nie tereggekom het in die inleiding tot die bundel nie, hoofsaaklik vanweë die besluit om so bondig en eenvoudig moontlik te skryf. Ter regverdiging van die aanpak in hierdie hoofstuk kan eerstens gewys word op die akademiese praktyk, waar 'n proefskrif- of artikelskrywer wel gebruik mag maak van en verwys na sy of haar eie akademiese werk (en die inleiding tot *Poskaarte* ressorteer onder 'akademiese werk'). Tweedens kan daar verwys word na die prosedure wat Van Vuuren in haar artikel volg, waarvolgens sy die "raamwerk en uitgangspunte" uiteensit wat sy gevolg het by die skryf van die hoofstuk vir *Perspektief en profiel* (Van Vuuren 1998:94). Derdens kan daar verwys word na ten minste een presedent in die Afrikaanse letterkunde waar 'n navorser sy eie (kreatiewe) werk betrek,

4

In my ondersoek het verwante vrae opgeduik: Mag 'n student in 'n akademiese ondersoek ook sy of haar eie kreatiewe werk tot navorsingsobjek maak of dit as illustrasiemateriaal benut? Moet die indruk geskep word dat navorser en digter totaal onafhanklike persone is? Selfrefleksiewe vrae soos hierdie kom ook dikwels voor in die postmodernistiese gesprek oor die subjek en subjektiwiteit.

5

Linda Hutcheon skryf byvoorbeeld in 1983 in 'n voetnoot by die "Preface" van die vyfde herdruk van *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, dat sy sekere veranderinge sou aanbring indien sy die boek moes herskryf (die boek het oorspronklik in 1980 verskyn): "I would certainly try to eliminate the awkwardness created by the impersonal academic anonymity of the third-person style [...]" (Hutcheon 1984:xviii). In Elsa Nolte (1990) se artikel "Sonde met die postmodernisme", waarin sy Langenhoven se *Sonde met die bure* postmodernisties benader, handhaaf sy 'n ligte toon en huiwer sy nie om op selfrefleksiewe wyse na haarself te verwys nie. Lianne Barnard (1991:124) betrek selfs in die slotparagraaf van haar verhandeling haar naam en van.



naamlik Prevot van der Merwe (1994:111-113), wat een van sy eie gedigte as demonstrasiemateriaal benut in sy proefskrif getitel *Skryfkuns op skool. Leser, leesstof en literatuurdidaktiek*. Met die instel van nagraadse kursusse in kreatiewe skryfwerk het dit die afgelope paar jaar ook 'n aanvaarbare praktyk geword dat M.A.-studente in hul verhandelings verslag doen oor die literêr-teoretiese oorweginge wat gegeld het by die skep van die kreatiewe komponent, soos in die geval van Jaco Botha (1999) en Winnie Rust (2000). Laastens kan daar op grond van die postmodernistiese teoretisering oor die 'versplintering' van die subjek betoog word dat hierdie proefskrif ook deur middel van dié hoofstuk erkenning wil gee aan sodanige versplintering, aan meervoudige subjekposisies en aan die syns- of wesensvrae wat volgens (McHale 1987a:10) eie is aan die postmodernisme. Hierdie voorbeelde verskaf myns insiens voldoende motivering vir die besinninge oor en boekstawing van die literêr-teoretiese oorweginge wat gegeld het by die saamstel van die antologie *Poskaarte*.

#### 6.4 'n Postmodernistiese antologie?

In hierdie hoofstukafdeling word daar begin met 'n bespreking van enkele aspekte van die samestelling en teoretiese begronding van die antologie *Poskaarte*. In 'n poging om vas te stel of dit as 'n 'postmodernistiese antologie' bestempel kan word, word aandag bestee aan die ontstaansgeskiedenis van die bundel.

##### 6.4.1 *Poskaarte* word bekyk: Waar om te begin?

Vir Van Vuuren (1998:100) is dit problematies om die postmodernisme as periodekode ten opsigte van die poësie te gebruik. Vir my ook, maar om ander redes: spesifiek wat antologisering betref.

Indien periodisering (en spesifiek die diachroniese of tydrikaanduidende funksie daarvan) verhef word tot die enigste wyse om oor *postmodernisme en poësie* te besin, word die konsep *postmodernisme* afgeskaal tot 'n blote periodebegrip wat in opposisie tot 'n ander en/of voorafgaande periode staan: die modernisme. Dan beteken dit dat postmodernisme in der waarheid post-modernisme is, anti-modernisme.

Die samestellers van *Poskaarte* het egter besef dat die postmodernisme 'n hibriediese fenomeen is, en daarom is besluit om op 'n eklektiese manier daarmee om te gaan, afhangend van die konseptuele vlak: as periodekode, as kategoriale kode, as tipologiese model, as leesstrategie ('heuristiese instrument'), as analitiese middel, as *Weltanschauung*, as perspektief op die werklikheid, as kultuurstroming, as tydsklimaat, as postmoderniteit. Of die inleiding laat reg geskied aan hierdie voorneme, is oop vir diskussie.

Omdat daar met die skryf van die inleiding tot *Poskaarte* daarna gestreef is om nie teoreties 'verswarende' terme of 'akademikaans' te benut nie (die teikengroep sluit nie net studente in nie, maar ook die breë publiek), kon die literêr-teoretiese voorveronderstellinge uiteeraard nie tot in die fynste besonderheid uiteengesit word nie. Om egter iets te suggereer van die pluraliteit van



benaderingswyses tot die konsep *postmodernisme* en van die samestellers se akkommoderende houding daarteenoor, is 'n wye paradigma woordkeuses gebruik: "kulturele stroming", "postmodernistiese tendensies", "die konteks van die postmodernisme", "die postmodernistiese kultuurstroming", "'n postmodernistiese konteks of raamwerk", "[d]ie postmodernistiese wêreldbeskouing", "die gesprek oor die postmodernisme", "'n postmodernistiese konteks", "die postmodernistiese gees" en "bepaalde postmodernistiese opvattinge" (Foster en Viljoen 1997:xxiii-xxxiii). Die verskillende teoretiese posisies wat hierdie woordkeuses onderlê, kan gedemonstreer word deur die 'narratief' van die bundel se ontstaansgeskiedenis te betrek. Aanvanklik sou die postmodernisme as leesstrategie of 'bril' gebruik word om individuele tekste mee te benader en te selekteer. Ten slotte is die postmodernisme benader as hibriediese verskynsel om die verskeidenheid van die Afrikaanse poësie sedert sestig te akkommodeer: as periodekode in sowel die diachroniese en sinchroniese sin, as een van die heersende kultuurkodes (volgens sommige die 'dominante' kultuurkode), en as kondisie van die laat-kapitalistiese verbruikersmaatskappy, dit wil sê as postmoderniteit.

Daar is deurgaans besin oor die praktiese toepassingsmoontlikhede van die verskillende opvattinge van die postmodernisme. Telkens het dit geblyk dat die betrokke postmodernistiese strategieë en kodes slegs teoreties en analities van mekaar onderskeibaar is. Omdat gevind is dat nie een enkele benadering afsonderlik die uiteindelijke doelstellings met die saamstel van die antologie kon verwesenlik nie, is geprobeer om al hierdie moontlike benaderingswyses op eklektiese wyse in te span in 'n postmodernistiese metodiek; eklektisisme word juis dikwels aangedui as kenmerkend van die postmodernisme (Bertens 1995:60-61, Brems en De Geest 1993:89, Calinescu 1986:252, Den Haerynck 1994:28, Jencks 1987:7 en Van den Akker 1993:191).

In die volgende hoofstukafdelings sal die ontstaansgeskiedenis van *Poskaarte* in enkele hale geteken word. Die bivalente posisie van navorser/samesteller mag moontlik verhelderend wees ter demonstrasie van die wyse waarop teorie en praktyk mekaar supplementeer.

#### **6.4.2 *Poskaarte* word bekryk: Wat en hoe om te versamel?**

Die 'oorspronklike' bedoeling met *Poskaarte* (soos in 1993 uiteengesit in die konsepvoorstel) was om 'n beskeie bundel saam te stel van gedigte wat as 'postmodernisties' bestempel kon word. Die 'hele' Afrikaanse poësielandskap sou gedek word, met die postmodernisme as 'bril' (of 'heuristiese instrument' in die terminologie van Bertens en D'haen 1988:9). Die bedoeling was nie soseer om in die seleksiefase individuele gedigte te identifiseer wat *slegs* met behulp van 'n poststrukuralistiese leesbenadering geredelik 'dekonstrueerbaar' was nie, maar om individuele tekste te benader vanuit 'n postmodernistiese uitgangspunt, dit wil sê met gebruikmaking van 'n postmodernistiese model. 'n Omvattende voorraad postmodernistiese eienskappe sou as rigtingwysers benut word (eerder as om bloot 'n vertekstualiseerde werklikheidsopvatting te hanteer), ten einde sekere gedigte dan te identifiseer as tekste wat postmodernistiese trekke vertoon.



Die gebruik van die postmodernisme as leesstrategie by die seleksie van tekste sluit in 'n groot mate aan by die sinchroniese of verbandleggende funksie van postmodernisme as periodeterm. Waar daar by periodisering meer globaal gedink en 'n verskeidenheid tekste benader word ten einde 'n literêre tydvak of stroming te eien, geskied die gebruik van die postmodernisme as 'heuristiese instrument' in die eerste plek ter wille van interpretasiedoeleindes. (Met so 'n benadering sou individuele tekste postmodernisties gelees kon word, selfs tekste wat nie 'postmodernisties' voorkom nie of wat tot 'n ander periode gereken word.)

### 6.4.3 Kwelvrae

Waarom juis 'n postmodernistiese 'bril'? Is sekere tekste intrinsiek postmodernisties en ander nie, of bepaal die 'bril' dit wat raak gesien word? Is die postmodernisme as teorie nie 'n wit, manlike, Westerse skepping nie? Is die postmodernisme ter sake in 'n land met komplekse sosio-politieke probleme? Moet dit nie eerder beskou word as 'n elitistiese akademiese speletjie nie? Kan die postmodernisme hoegenaamd politiek relevant wees of is dit slegs 'n kultuurverwante verskynsel? Is dit nie nogmaals 'n voorbeeld van 'n 'metropolitaanse' teorie wat verinheems word nie?<sup>6</sup>

### 6.4.4 Poskaarte word bekyk: Wat en hoe om te versamel (vervolg)?

In plaas van die beskeie bundel postmodernistiese gedigte wat die samestellers oorspronklik in gedagte gehad het, het Tafelberg-uitgewers met 'n ander voorstel vorendag gekom: dat 'n omvangryker bundel saamgestel word aangesien die standaardwerk, *Groot verseboek*, nie weer bygewerk sou en kon word nie<sup>7</sup>. Die moontlikheid van 'n bundel met die omvang van *Groot verseboek* het 'n koersaanpassing bewerkstellig en die samestellers voor verskillende keuses geplaas, keuses ten opsigte van tyd en invalshoek. Wat tyd betref, was die keuse om óf met 1983 as datum te begin en die resente poësie deur te werk (die laaste uitgawe van die Opperman-bloemlesing het in 1983 verskyn, met André P Brink as samesteller), óf ten dele met *Groot verseboek* te oorvleuel ten einde dit aan te vul of selfs te supplementeer (die werkstitel van die antologie was geruime tyd lank *Supplement*). Wat invalshoek betref, was die keuse om óf te hou by die 'oorspronklike' plan om die postmodernisme as raamwerk te gebruik, óf in die estetiese en kanonbevestigende tradisie van Opperman 'n opvolg tot *Groot verseboek* saam te stel. Die keuse het geval op gedeeltelike tydsoorvleueling (maar verkieslik nie inhoudelike oorvleueling nie) en op 'n postmodernistiese teoretiese benadering. Die hoofdoelstelling was nou nie meer om 'n seleksie te onderneem wat 'n enkele leesbenadering sou demonstreer en lesers sou aanmoedig of aan hulle sou voorskryf om dieselfde benadering te volg nie, maar om 'n verskeidenheid beelde van die onlangse Afrikaanse

<sup>6</sup>

In 'n insiggewende artikel oor feministiese literêre kritiek in Suid-Afrika wys Hofmeyr (1992:90) op die problematiek van die verinheemings van metropolitaanse teorieë: "If the general state of South African literary criticism is contradictory, then this feminist enterprise is even more so. To begin with, much of the scholarship is caught up with simultaneously assessing and 'indigenizing' metropolitan theories. Yet in order to carry out the latter task, one needs to presuppose some South African literary tradition with which an indigenizing debate may engage."

<sup>7</sup>

*Groot verseboek* word wel teen die einde van die jaar 2000 heruitgegee met André P. Brink as samesteller.



poësie voor te hou sodat lesers self met behulp van verskillende strategieë en vanuit verskillende invalshoeke daarop kon reageer. Om hierdie rede word daar nie in die inleiding na spesifieke gedigte as demonstrasiemateriaal verwys nie. Ook was die bedoeling om nie noodwendig die kanon te handhaaf nie, maar om juis ook die kanon te de- en te rekonstrueer ('n punt wat Van Collier 1999:13 goed insien).

Die voorneme om die postmodernisme as 'teoretiese benadering' te benut, het in die praktyk daartoe gelei dat daar deurentyd besin moes word oor die implementeringsmoontlikhede en implementeringswyses van die postmodernisme. Ter wille van analitiese oorwegings word die verskillende moontlikhede en toepassingswyses vervolgens geïsoleer en uiteengesit, maar dit moet duidelik gestel word dat die proses van samestelling nie 'n dienoooreenkomstige linêre-kousale verloop gehad het nie. Sekere probleemareas sal telkens in die loop van my bespreking uitgewys word, as motivering vir die besluit om die paradoksale konsep *postmodernisme* so breed moontlik op te vat.

## 6.5 Periodisering as instrument by antologisering

In hierdie hoofstukafdeling word aandag bestee aan die konsepte *diachroniese en sinchroniese periodisering*, spesifiek ten opsigte van die postmodernisme as periodekode.

### 6.5.1 Diachroniese periodisering?

Kan die postmodernisme as diachroniese periodiseringsbeginsel ten opsigte van die Afrikaanse poësie aangewend word? Dit was een van die vrae waarmee die samestellers van *Poskaarte* die hele tyd te doen gehad het. Aan hierdie aspek het Burger (1995a) reeds met betrekking tot die prosa oorsigtelik aandag gegee, hoewel hy in die titel van sy artikel veralgemenend verwys na "die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur" (ook Bertens en D'haen 1988 maak hulle daaraan skuldig om 'prosa' gelyk te stel met 'letterkunde'). Burger (1995a:59) is van mening dat die "postmodernisme (hoewel dit diepgaande implikasies vir huidige literatuurbeskouings het) moontlik nie baie bruikbaar is vir periodisering nie, maar nuttig is as heuristiese instrument". Sy betoog bestaan hoofsaaklik uit verwysings na bepaalde teoretiese uitgangspunte oor periodisering, sonder deeglike rekenskap van die toepasbaarheid daarvan op die Afrikaanse prosa.

Uitgaande van die standpunt dat periodeterme dikwels as 'vloeibaar' bestempel word (Calinescu 1986:244), het die voorneme om 'n chronologiese rangskikking te volg (*SA in poësie / SA in Poetry* van Van Wyk, Conradie en Constandaras het as voorbeeld gedien), gelei tot praktiese probleme, byvoorbeeld wat betref die vasstel van die aanvangsdatum. Die datum 1955 is in 'n stadium ooreengekom, met Blum wat as eregas die baan van die postmodernisme open met sy bundel *Steenbok tot Poolsee*. Die korpus tekste sou dan 'n 'netjiese' veertig jaar dek, van 1955 tot 1995. Hierdie werkwyse sou egter Blum as die 'eerste' postmodernis brandmerk en die indruk skep dat die samestellers se hantering van die konsep *postmodernisme* nou verbonde is aan spesifieke, individuele digters. Die datum 1955 was dus té spesifiek gekoppel aan 'n bepaalde individu en sou tot



bevraagtekenbare etikettering aanleiding kon gee. Literêre historiografe soos Kannemeyer is beter toegegerus om digterlike plekbepalings te onderneem. Kannemeyer (1983:251) beskou Blum interessant genoeg juis as die digter wat die "vernuwing in die poësie inlei", maar wat "buite die 'Beweging' van Sestig staan".

'n Diachroniese of tydvakaanduidende hantering van die postmodernisme as periodeterm impliseer nie net dat daar tussen verskillende (naasliggende óf opeenvolgende) periodes onderskei word nie, maar voorts dat postmodernisme en modernisme in 'n binêre opposisie opgestel word (in die inleiding of deur die teksseleksie), 'n praktyk wat die afgelope aantal jare deur prominente navorsers bevraagteken is. Linda Hutcheon (1988:3), byvoorbeeld, wys binêre opponering telkens af en beweer dat die postmodernistiese tekste wat sy bestudeer het, enersyds die modernisme gebruik, en andersyds dit misbruik. Die Afrikaanse digterlike landskap sedert 1960 vertoon juis nie deurgaans 'n opsigtelike breuk met die 'tradisie' of met die konvensies van die modernisme nie. Nie alle gedigte wat vanaf die sestigerjare verskyn het, is anti-modernisties of selfs post-modernisties nie. Hoewel daar in die vyftiger- en sestigerjare 'n sterk anti-modernistiese fase in die Amerikaanse literatuur (en kultuur) merkbaar was, word dit tans beskou as een van die ontwikkelingsstadia van die postmodernisme as kultuurverskynsel. Die spelling *postmodernisme* wil juis beklemtoon dat die postmodernisme nie *post-modernisme* is nie (in die sin dat dit streng chronologies op die modernisme sou volg), of dat dit *anti-modernisme* is nie (in die sin dat dit alle modernistiese presupposisies en konvensies sou omverwerp).

Alhoewel daar nie 'n definitiewe lyn getrek kan word tussen die modernisme en die postmodernisme as periodecodes nie, beteken dit egter nie dat daar nie so iets soos postmodernistiese poësie bestaan nie; dit gaan eerder om 'n bepaalde hantering van die teoretiese begrippe-apparaat. Word die postmodernisme uitsluitlik as diachroniese periodekode benut, doen verskeie paradokse hulle voor. Die inleiding tot *Poskaarte* (1997:xxiii) vestig juis die aandag daarop dat daar in sommige gedigte in die bundel sowel modernistiese as postmodernistiese elemente teenwoordig is, en dat daardie tendensies of neigings wat as postmodernisties beskou word, reeds in die werk van vroeëre digters voorkom.

Moontlik sal navorsers in die volgende paar dekades voldoende afstand hê om bestek te neem van die postmodernisme as literêre tydvak of stroming en van die geldigheid al dan nie daarvan as periodekode vir die Afrikaanse digterlike landskap. Vir die samestellers van *Poskaarte* was dit teoreties ongemaklik om die postmodernisme uitsluitlik as diachroniese periodekode te benut. Die datum 1960 is dus in hierdie opsig arbitrêr - soos wat die inleiding tot die bundel ook te kenne gee (Foster en Viljoen 1997:xxiii).

'n Ander manier om die postmodernisme te benut, is om dit te benader as kultuurfenomeen wat sistematies of tipologies beskryf kan word volgens die beginsels van sinchroniese periodisering - 'n metode wat Hambidge (1995) toepas. Volgens sommige kultuurondersoekers is die postmo-



ernisme naamlik die heersende of dominante kultuurstroming of kunsbeweging van ons tyd.

### 6.5.2 Kwelvrae

Die siening dat die postmodernisme die 'heersende' of 'dominante' kultuurstroming van ons tyd is, het tydens die samestelling van *Poskaarte* vrae soos die volgende opgewek - vrae waarop daar nie altyd antwoorde verstrek kon word nie (en waarop daar ook nie noodwendig in hierdie hoofstuk antwoorde sal wees nie), maar wat die samestellers bewus gemaak het van hul verantwoordelike hede: Volgens wie se 'oordeel' is die postmodernisme die heersende of dominante kultuurstroming? Is so 'n siening nie hegemoniserend nie, in stryd met die 'wese' van die postmodernisme? Kan daar so veralgemeen word ten opsigte van die Afrikaanse kultuur in die besonder en Suid-Afrikaanse kulture in die algemeen? Kan die postmodernisme hoegenaamd van toepassing gemaak word op byvoorbeeld die Xhosa-kultuur? Getuig die benutting van 'n Amerikaans-Europese kultuuropvatting nie van aandadigheid aan 'n sisteem van kulturele imperialisme nie? Word die Afrikaanse kultuur (en meer spesifiek die letterkunde) nie hierdeur gekenmerk of gebrandmerk as 'Eurosentries' nie? Maar aangesien die postmodernisme in Amerika 'ontstaan' het en die Amerikaanse invloed op Suid-Afrika (en natuurlik op die res van die wêreld) besonder sterk was (veral tydens die Equity-boikotjare) en steeds is, moet daar nie eerder gepraat word van Amerikasentrisme nie? En as die Afrikaanse literatuur 'n Eurosentryse of Amerikasentryse ingesteldheid het, is dit dan deel van 'n Europese of Amerikaanse kulturele enklave in Afrika? Watter ander kulture in Afrika kan as Amerikaanse satellietkulture beskou word? Is die Afrikaanse digterlike landskap 'n Westerse landskap, of 'n Afrika-landskap?

### 6.5.3 En sinchroniese periodisering?

Die siening van die postmodernisme as 'dominante' kultuurstroming of kunsbeweging van ons tyd en selfs in die Afrikaanse poësiekonteks is om verskeie redes problematies, in die besonder omdat dit die postmodernisme bevoorreg ten koste van ander kultuurstrome of kunsbewegings. In die inleiding tot *Poskaarte* (1997:xxiv) word dit duidelik gestel dat die "hoofdoelstelling was om 'n wye verskeidenheid uiteenlopende beelde aan te bied van ontwikkelinge in die Afrikaanse poësie, spesifiek binne die postmodernistiese kultuurstroming" [my kursivering]. Hierdie formulering ontken nie die bestaan en manifestasies van ander kultuurstrominge of kunsbewegings nie. Of die postmodernisme beskou word as dominante kultuurstroming al dan nie, beteken 'n ondersoek vanuit hierdie gesigspunt dat die onlangse Afrikaanse poësie sistematies ('sistemies') of tipologies benader kan word en dat 'n sinchroniese periodiseringswyse geïmplementeer kan word.

Sinchroniese periodisering neem dikwels die vorm aan van die bespreking van reekse kenmerke - vergelyk byvoorbeeld die uiteensetting van Hassan (1986:504 e.v.) se 'parataktiese lys' in hoofstuk 1.4.2: onbepaaldheid; fragmentering; dekanonisering; selfloosheid en oppervlak; die onpresenteerbare en onrepresenteerbare; ironie; hibridisering; karnavalisering; deelname (*performance*); konstruktivisme; immanensie of neo-gnostisisme (vgl. Van der Merwe en Viljoen 1998:45-48).



Wanneer items soos hierdie uit hul konteks verwyder word en slegs enumererend benut word, kan dit lei tot wanopvattinge oor die bedoeling van die oorspronklike navorser, soos wat ek meen die geval is in die artikel van Van Vuuren (1998) wanneer sy Fokkema (1984) benut (sien 6.11).

Hoewel die sinchroniese en diachroniese funksies van 'n periode afsonderlik beklemtoon kan word (afhangend van die doel van die skrywer of navorser), moet die interrelasies tussen hulle nie uit die oog verloor word nie, redeneer Calinescu (1986:248)<sup>8</sup>. Dit is die interrelasies van hierdie funksies wat 'n bepaalde begrip van die geskiedenis aktiveer: "Synchrony gains sense and tension only when it is perceived against the background of diachrony and vice versa." (Calinescu 1986: 248). Ter motivering verwys Calinescu hier na Ihab Hassan se boek *The Right Promethean Fire* van 1980. In 'n poging om die postmodernisme sinchronies te omskryf, dit wil sê tipologies of sistematies ('sistemies'), wys Hassan sekere skrywers uit wat as voorlopers van die postmodernisme beskou kan word<sup>9</sup>. Só 'n werkswyse beteken dat daar een of ander tipologiese model bestaan wat toelaat dat voorloperfigure op 'n oortuigende manier 'geskep' of 'gefabrieseer' kan word. Ek haal ietwat meer volledig as Calinescu (1986:248) aan uit Hassan (1980:108):

What we call a 'literary period' is often not a period at all: its definition is not simply chronological but also typological. Thus we may find 'antecedents' to postmodernism in Sterne, Sade, Blake, Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Hofmannsthal, Stein, Joyce, Pound, Duchamp, Artaud, Roussel, Bataille, Queneau, or Kafka. This means that we have created in our mind a model of postmodernism, a particular typology of imagination, and have proceeded to 'rediscover' the affinities of various authors and different moments with that model.

Die inleiding tot *Poskaarte* laat duidelik blyk dat daar voorrang verleen is aan 'n sinchroniese benadering waarby 'n abstrakte model van die postmodernisme gekonstrueer is waarvan die 'eienskappe' aangewend is as riglyne om die werkswyse te bepaal en om sekere vrae te stel ten opsigte van die ondersoekmateriaal. Hoewel die diachroniese funksie van periodisering onderbeklemtoon is, het die interverhoudinge tussen die sinchroniese en die diachroniese egter bygedra tot 'n bepaalde opvatting van die geskiedenis van die Afrikaanse poësie, wat gelei het tot die identifisering van Leipoldt en Blum as 'voorgangerfigure' (Foster en Viljoen 1997:xxiii). So 'n identifisering kom ook by ander navorsers voor. Brink (1988), byvoorbeeld, lê 'n verband met die 18de eeu, terwyl Nolte (1990) na Langenhoven se *Sonde met die bure* van 1921 kyk binne 'n postmodernistiese kader. Ook Musschoot (1991:74 en 1994:204) en Janssens (1995:333) verwys na die neiging om retrospektief bepaalde skrywers of tekste as postmodernisties te benoem en te omarm. Hierdie inhaalbewegings kan dalk so ver gevoer word dat daar, in die woorde van

<sup>8</sup> Ook Cloete (1992:267) vestig die aandag daarop dat die literatuurgeskiedskrywing soms paradoksaal genoeg tegelyk sinchronies en diachronies kan funksioneer, hoewel die literatuurgeskiedenis wesenlik diachronies is: "Tog is daar, afgesien van die sinchroniese beskouing van die literatuur van 'n bepaalde periode, nog 'n ander literatuurhistoriese sinchronie: die dominante werke van 'n bepaalde literatuur vorm altyd 'n simultane geheel waarbinne daar bowendien 'n hiërargiese verhouding tussen die werke bestaan. Op 'n bepaalde tydstip van 'n literatuurhistoriese ondersoek is alle werke wat literatuurgeskiedenis gemaak het, wat tot die dominante korpus behoort, in 'n simultane, sinchroniese patroon voor die ondersoeker aanwesig. Op hierdie manier is literatuurgeskiedskrywing paradoksaal tegelyk sinchronies en diachronies."

<sup>9</sup> Bertens en D'haen (1988:29) beskou Hassan as die literêr-kritiese "stamvader" van alle (Amerikaanse) kritici wat probeer om die postmodernisme in tekste uit vroeëre tydvakke raak te sien.



Umberto Eco (1984:65-66), een van die dae na Homerus verwys sal word as die eerste postmodernis!

## 6.6 Die problematiese periodecodes *modernisme* en *postmodernisme*

Susan Suleiman vestig in 1984 tydens die werkswinkel oor postmodernisme in Utrecht die aandag op drie oorvleuelende maar onderskeibare motiewe of impulse agter die pogings om 'n opposisie te bewerkstellig tussen die literêre modernisme en die literêre postmodernisme en om hierdie verskynsels as afsonderlike fenomene te definieer. In die anti-modernistiese fase van die ontwikkeling van die begrip *postmodernisme* het dit 'n duidelik evaluerende en ideologiese motief of impuls gehad - vergelyk die werk van Graff, Levin, Howe en Fiedler (Suleiman 1986:257-259; sien ook hoofstuk 4.3 van my proefskrif). Deur die toedoen van Ihab Hassan is die begrip later met 'n diagnostiese motief voor oë gebruik, ter onderskeiding van die modernisme (Suleiman 1986:259-263). 'n Diagnostiese hantering van die term *postmodernisme* lei egter tot verskillende probleme, erken Hassan later self<sup>10</sup>. As periodeterm is dit onstabiel en skuwend, sonder duidelike begrensinge; as kategoriale term vir 'n spesifieke literêre praktyk is dit onakkuraat en dubbelsinnig en wissel dit tussen evaluasie en beskrywing. Tog het hierdie probleme nie vir Hassan gestuit nie - deur sy vele uitdagende en belangwekkende bydraes het hy waarskynlik self bygedra tot die probleme! Ten slotte is die postmodernisme met 'n klassifikatoriese of analitiese motief voor oë gebruik (Suleiman 1986:263-265), byvoorbeeld deur David Lodge, wat die konsep aanwend om die Engelse literatuur mee te orden en te klassifiseer. Lodge (1977a en 1977b) beweer dat modernistiese en anti-modernistiese skrywing in Engeland tot ongeveer 1960 gealterneer het met die voorspelbare beweging van 'n pendulum. Die postmodernisme versteur egter hierdie beweging. Dit is 'n 'ander soort kuns', beweer Lodge (1977b:220-221): "It tries to go beyond modernism, or around it, or underneath it, and is often as critical of modernism as it is of antimodernism." Eensyds deel die postmodernisme met die modernisme die kritiek op die tradisionele realisme, maar andersyds probeer dit om agter of om die modernisme te beweeg deur veral 'n ontkenning van betekenis. Ter motivering van sy standpunt, onderskei Lodge (1977b:229-245) ses komposisiebeginsels wat bydra tot die effek van onsekerheid: kontradiksie, permutasie, diskontinuiteit, ewekansigheid, oordad en kortsluiting (vgl. hoofstuk 3.5 van my studie).

Suleiman se provokatiewe artikel lok die navorser en die 'bloemleser' uit tot nadenke oor die motiewe vir die onderskeiding tussen bepaalde periodes, strominge of bewegings. Die motiewe wat sy noem, sou almal in meerdere of mindere mate van toepassing gemaak kon word op die samestelling van *Poskaarte*. Hoewel die term *postmodernisme* nie evaluerend gebruik is om die postmodernisme hoër te ag as die modernisme nie (die vele 'inherent' modernistiese gedigte in die bundel getuig hiervan), is dit wel in selfbesinnende sin teoreties en ideologies evaluerend benut.

<sup>10</sup>

Suleiman (1986:260) maak hier gebruik van die herdruk van *The Dismemberment of Orpheus* (1982:263-266), wat nie tot my beskikking is nie.



Wat die diagnostiese motief betref, is die postmodernisme op tweeërlei wyses gebruik: as perio-  
determ én as kategoriale term (vgl. Calinescu 1986:247-248 se onderskeiding tussen diachroniese  
en sinchroniese funksies). Laastens is die postmodernisme ook as klassifikatoriese of analitiese  
middel aangewend. In die slot van haar artikel maak Suleiman 'n opmerking met 'n profetiese  
waarde oor die ontwikkelingsgang van die postmodernisme. Hierna keer ek in 6.9 terug.

## 6.7 Perioodes as 'heuristiese instrumente'?

Pogings om te periodiseer, maak die navorser telkens daarvan bewus dat sy of hy 'n betrokke teks-  
korpus met behulp van 'n bepaalde 'bril' lees. Die werkwyse wat by die samestelling van *Pos-  
kaarte* gevolg is, lewer bewys van die argument dat daar na enige soort teks gekyk kan word uit 'n  
postmodernistiese perspektief, selfs na 'n sogenaamd modernistiese teks. In aansluiting by  
McHale (1987a:4) sou daar geredeneer kon word dat daar nie 'n postmodernisme 'daarbuite' in die  
wêreld is nie, net soos wat daar nie 'n Renaissance of 'n romantisisme 'daarbuite' was nie<sup>11</sup>. Hier-  
die terme is almal literêr-historiese fiksies, diskursiewe artefakte wat deur die skrywers of lesers  
van 'n betrokke tydperk gehanteer word, of terugskouend deur literêre historici. Anders gestel: die  
postmodernisme is nie 'n 'waarheid' wat gevind of ontdek kan word nie, maar 'n konstruk - en 'n  
konstruk is nooit gegewe nie, maar word altyd gekonstrueer of gerekonstrueer deur die gebruiker  
(vgl. Calinescu 1986:247-248).

Sodra 'n periode bepaal is deur een of ander teorie van *verandering*, nie slegs stilistiese *vernuwing*  
nie (Fokkema en Ibsch 1992:86-87), en so 'n literêr-historiese konstruk wyer bekendheid onder  
vakgenote verwerf en deel word van die literêre begrippe-apparaat, kan dit volgens Fokkema en  
Ibsch (1992:87) as analitiese konsep 'n verhelderende rol vervul in die literêr-historiografiese  
ondersoek. Burger (1995a:63) verwys ook na Fokkema en Ibsch, maar vervang hul term "analy-  
tische concepten" met "heuristiese instrument", 'n begrip wat hy waarskynlik ontleen aan Bertens  
en D'haen (1988:9) se siening dat die postmodernisme bruikbaar is as heuristiese instrument.  
Omdat hierdie term assosiasies wek met 'n metodiek wat ten doel het om deur sistematiese vraag-  
stelling tot waarhede te kom, word in my studie voorkeur verleen aan terme soos *leesbenadering*  
of *leesstrategie*. Van Heerden (1997:17) wys tereg daarop dat die begrip *heuristiese instrument*  
ontuis is binne die postmodernistiese beskouing indien die indruk gewek word dat met "heuristiese  
instrument bedoel word dat die moontlikheid bestaan dat die logika totaal sal seëvier en 'n finale  
betekenis of waarheid in die loop van 'n ondersoek agterhaal kan word". Wanneer daarmee bloot  
'n meganisme bedoel word, vervolg Van Heerden, of 'n strategiese ondersoekapparaat waarmee  
vanuit 'n spesifieke invalshoek - die postmodernistiese klimaat - beweeg word in 'n ondersoek wat  
nie 'n finale waarheid as eindpunt voorsien nie, is dit vir hom 'n "toepaslike siening". Burger  
(1995a:68) omskryf die term *heuristiese instrument* as 'n instrument wat moet dien om ondersoek

<sup>11</sup> Hierdie mening word elders in my proefskrif geïmplementeër (1.4.1 en 3.1); ook in hierdie hoofstuk (sien hoofstukafdelings 6.9 en 6.14  
ieronder).



te stimuleer. In die afwesigheid van 'n algoritme, skryf hy, verleen dit 'n werkswyse (meestal probeer en tref); dit mag 'n spesifieke probleem oplos maar waarborg geen sukses nie.

Bertens en D'haen (1988:9) stel dit dat hul voorgestelde leesstrategie by uitstek geskik is vir die lees van postmodernistiese tekste. Hulle sien die term *postmodernisme* dus nie as 'n definiërende begrip nie, maar eerder as 'n heuristiese instrument. Die begrip verskaf 'n interpretatiewe raamwerk waarbinne na bepaalde literêre tekste gekyk en vrae gestel kan word wat nie in 'n ander kader (soos die realisme) moontlik sou wees nie. So 'n benaderingswyse laat dit dus buite beskouing of die tekste onder bespreking self werklik postmodernisties is, in objektiewe sin, al dan nie (Bertens en D'haen 1988:9). Die gebruikmaking van die begrip *postmodernisme* as interpretatiewe strategie lei daartoe dat Bertens en D'haen (1988:9) hul kleim afsteek en met stelligheid die volgende aanspraak maak:

Wij beperken ons ertoe te claimen dat de teksten die wij bespreken in een postmodernistisch kader te plaatsen, dat wil zeggen te bespreken, zijn; anders gezegd, dat het postmodernistische kader relevant is voor wat wij een plausibele interpretatie van een tekst vinden.

Die klem wat hulle plaas op 'n aanneemlike interpretasie is opvallend: "voor *wat* wij een plausibele interpretasie van een tekst vinden" [my kursivering]. Hulle erken tereg dat dit moontlik is om *alle* literêre tekste, ongeag hul ontstaansdatum en ouderdom, binne 'n postmodernistiese raamwerk te plaas en te bespreek (hier kan verwys word na Waugh 1992 wat modernistiese tekste deur 'n postmodernistiese 'bril' lees). Die postmodernistiese kader is egter "alleen relevant als het aansluit bij een plausibele, of in elk geval goed mogelijke interpretatie van het literaire werk dat in dat kader wordt geplaatst" (Bertens en D'haen 1988:9). Hierdie opmerking word onmiddellik versag deur die aandag te vestig op die moontlikheid dat 'n spesifieke teks op sowel postmodernistiese as modernistiese wyse benaderbaar is, waarby tot twee verskillende maar ewe goed moontlike en relevante interpretasies uitgekam kan word. 'n Ander moontlikheid is dat een en dieselfde literêre werk ten dele by 'n postmodernistiese en ten dele by 'n modernistiese benadering aansluit. Omdat hulle hoofsaaklik van die poststrukturealistiese variant van die postmodernisme gebruik maak, gee Bertens en D'haen nie hier rekenskap van juis *waarom* dié tekste binne 'n postmodernistiese raamwerk situeerbaar en bespreekbaar is nie. Daar sou byvoorbeeld geredeneer kon word dat ook die skryfaksie binne 'n bepaalde kultuur- of kuns-kader geskied, wat daartoe kan lei dat 'n teks in meerdere of mindere mate postmodernistiese neiginge vertoon, byvoorbeeld die aard of styl van die teks (speels, eklekties), die tydsbeeld daarin of die leefwyse van die personasies. Dit kan nie geïgnoreer word nie dat 'n teks wat in die historiese en kulturele era van die *postmoderniteit* ontstaan het, moontlik iets van die aard van die betrokke kultuurstroming of kunsbeweging of *Weltanschauung* kan verklap, of dit die bedoeling van die outeur was al dan nie.

Hoewel navorsers soos Calinescu (1987:305) beweer dat periode-aanduidings die beste funksioneer wanneer hulle heuristies of analities gebruik word, is so 'n siening problematies, aangesien dit impliseer dat daar vooraf 'n identifiseringsfase was waartydens sekere tekste geëien is as post-



modernisties. Die vraag is nou: welke 'instrument' is in hierdie benoemingsfase gebruik? Calinescu sê ook dat hy nie weet van enige beduidende studie van die postmodernisme wat die objek daarvan as 'n realiteit 'daarbuite' sien nie, iets wat ontdek en gekarteer kan word nie. Hierdie opmerking hang saam met die opvatting uit die laat-tagtigerjare dat die werklikheid vertekstualiseer is en dat daar nie iets is soos 'n postmoderne wêreld of 'n postmoderne kondisie is nie. Hierdie siening sou toenemend in die volgende dekade geïmplementeër word.

Oor die vraag wat Bertens en D'haen buite beskouing laat, naamlik of 'n literêre werk werklik intrinsiek postmodernisties kan wees, in objektiewe sin, moet nog nagedink word. Daar kan immers nie ontken word nie dat sekere tekste (byvoorbeeld Antjie Krog se *Lady Anne*) hul postmodernistiese ingesteldheid so ten toon stel dat 'n postmodernistiese benadering en interpretasie voor die hand liggend is. Sommige tekste loop weer nie met hul postmodernistiese karaktertrekke te koop nie; die leser word subtiel uitgenooi of selfs verlei om hulle op die ooreenkomstige manier te benader (byvoorbeeld Krog se siklus "Die leeu en die roos"). Ander tekste beskik oor die vermoë om hulle op verskillende wyses aan verskillende lesers of aan 'n spesifieke leser voor te doen: postmodernisties en/of modernisties (soos *Die heengaanrefrein* - vergelyk my en Boshoff 1991 se verskillende hanteringswyses). In gevalle waar 'n teks in 'n modernistiese kleding paradeer, kan die leser juis in die versoeking kom om dit te dekonstrueer of om dit postmodernisties te benader (vgl. Waugh 1992).

In hierdie proefskrif word daar nie primêr van die poststrukturalisme of van 'n vertekstualiseerde werklikheidsopvatting gebruik gemaak nie en word die aandag gevestig op meer onlangse ontwikkelinge in die diskoers oor die postmodernisme, byvoorbeeld die besinning oor etiese aspekte. Ter wille van 'n ruimer hantering, waarby dit in verskillende hoedanighede funksioneer, word die konsep *postmodernisme* tegelykertyd opgevat as oorkoepelende periode-aanduiding, as omvattende benaming vir die kultuurprodukte wat vanuit 'n postmoderne *Weltanschauung* voortgekom het, en as 'n ideologiese en kulturele paradigma (vgl. Van Gorp *et al.* 1991:315 en 316). Die postmodernisme word nie *slegs* as 'n heuristiese of analitiese instrument gehanteer nie. Eerder sien ek die konsep *postmodernisme* as omvattend van 'n teoretiese raamwerk, 'n estetiese styl, 'n kulturele situasie, 'n kritiese praktyk, 'n ekonomiese toestand en 'n politieke houding. Kortom: as 'n kondisie - die postmoderniteit.

## 6.8 Periodisering as uitgediende begrip?

Omdat die konsepte *vernuwing*, *normdeurbreking*, *dominante kode* en *eenheidskarakter* binne 'n postmodernistiese raamwerk geïmplementeër kan word, het periodisering 'n paradoksale begrip geword. Hassan (1980:109) skryf byvoorbeeld:

The term Postmodernism is not merely awkward; it is conceptually troublesome. It relates itself too closely to Modernism, whereas, for instance, the term Victorianism does not relate itself to Modernism or Romanticism. More tellingly, it denotes temporal linearity and



connotes belatedness, to which few postmodernists would admit. Finally, it perpetuates an idea of literary periodicity that postmodern thought itself [*sic* - PHF] seeks to overcome.

Ten opsigte van die Nederlandse literatuur lyk dit vir Anbeek (1990:270) selfs of strominge as sodanig hulself al minder manifesteer ná die Vijftigers:

Het lijkt er overigens op dat stromingen zich na de Vijftigers zwakker manifesteren. De laatste tendentie in het proza werd gesignaleerd door de kritiek (Nuis en Brokken over het 'academisme' oftewel *Revisor*-proza) en niet door de schrijvers zelf uitgedragen. De schokwerking van Komrijs poëzie heeft niet tot schoolvorming geleid of de erfenis van Vijftig voorgoed afgeschaft. Is de tijd van de stromingen misschien voorbij?

De literatuurhistoricus is niet de meest geschikte persoon om zo'n vraag te beantwoorden, want hij wordt eerder getroffen door herhaling dan door vernieuwing.

Word hierdie stelling oor die herhalingsprinsipe binne 'n postmodernistiese raamwerk geplaas, verkry dit 'n besondere waarde (ek het reeds in hoofstuk 5 kritiek uitgespreek teen Anbeek se historiografiese model). In plaas van vernuwing, vier die postmodernistiese beginsel van hersirkulering hoogty. In plaas van nuutskepping, kan daar net herdigting wees.

Die eenheidskarakter wat so sterk geassosieer word met literêre periodes (Cloete 1992:263 e.v.), word deur die verskeidenheid van kultuurmanifestasies van die afgelope drie of wat dekades toenemend onder druk geplaas, wil dit voorkom. Daar kan selfs nie meer gepraat word van 'n 'dominante' kultuurstroming nie. Paradoksaal genoeg sou 'n mens kon beweer dat die 'dominante' kode van die huidige era dié van hibriditeit<sup>12</sup> is!

## 6.9 Die postmoderniteit?

Die bewering van McHale (1987a:4) en andere dat daar nie so iets soos 'n postmodernisme of 'n modernisme 'daarbuite' is nie, verdien kwalifikasie. Sodanige konsepte is meer as blote mentale konstruksies of instrumentele modelle, kan geredeneer word. Fokkema (1986a:4-5), byvoorbeeld, voer aan dat die postmodernisme ook 'n 'taal' is, 'n bepaalde literêre kode, wat deur sekere skrywers gebruik word en deur heelwat lesers herken word. In hierdie sin is die postmodernisme 'n sosiale 'feit', 'n 'feit' wat in verband staan met kennis wat gedeel word of deur sommiges gedeel word. Die aard van hierdie kennis kan empiries ondersoek word deur die bronne na te gaan (programmatiese stellings deur skrywers in onderhoude en in die kritiek, die kode van die sender soos wat dit in die teks na vore kom, resepsiedokumente). Empiriese ondersoeke van hierdie aard is egter nie eenvoudig nie omdat die 'feitelike studie-objekte' nie bestaan uit eenvoudige empiriese data nie, maar een of ander vorm van interpretasie vereis voordat dit geskik is vir verdere prosessering en inkorporering in akademiese argumentasie. Fokkema (1986a:5) skryf:

<sup>12</sup>

Navorsers soos Hassan (1986:504) beskou hibriditeit as een van die belangrikste kenmerke van die postmodernisme. Hibridisering en appropriëring is volgens Bertens (1995:91) ook kenmerkend van die dekonstruktivistiese werk van kunstenaars soos Barbara Kruger en Jenny Holzer.



It will be impossible to investigate the nature of the Postmodernist language and its extension at the same time. There seems no other way than either to start out from a rather vague consensus about the nature of Postmodernism and thereupon to delimit a corpus of works that falls within its scope, or to begin with a consensus about texts that 'evidently' belong to Postmodernism and then to proceed with establishing the distinguishing features of these texts.

Hierdie gevolgtrekking van Fokkema kan in verband gebring word met Hassan (1980:108) se siening van die skep van 'n model in 'n tipologiese bestudering van die postmodernisme. Tog is die woord "consensus" 'n minder gelukkige keuse. Lyotard (1988:66), byvoorbeeld, meen: "Consensus has become an outmoded and suspect value." Die woord *konsensus* beteken volgens die HAT: ooreenstemming in menings, opvattinge en sienings deur persone of groepe van uiteenlopende benadering<sup>13</sup>. Op grond van die betekenis van die woord is *konsensus* nie in alle postmodernistiese kringe aanvaarbaar nie. Aan die ander kant is *dissensus*, waarvoor daar binne sekere postmodernistiese teoretiseringe blykbaar groter waardering bestaan, ook 'n problematiese term - vergelyk Calinescu (1986:246).

Die argument oor 'n empiries waarneembare postmodernisme kan nog verder gevoer word. Bertens (1995:10) redeneer dat daar op 'n bepaalde konseptuele vlak wel gepraat kan word van 'n postmoderne kondisie of postmoderne wêreld. Hiervolgens het die 'Westerse wêreld' 'n nuwe era binnegegaan, dié van die postmoderniteit (sien verder 6.14 hieronder). Dit is die era waarin 'n groot deel van die Noord- en Suid-Amerikaanse en Europese samelewings en 'n bepaalde deel van die Suid-Afrikaanse samelewing hulself tans bevind en waarin 'n bepaalde wêreldbeskouing merkbaar is. Vir McHale (1987a:7 e.v.) is die dominante kode van die huidige tyd die ontologiese kode, vir Hutcheon (1988:50) is dit sowel die ontologiese as die epistemologiese (sien hoofstuk 3.5). As daar dan so iets soos 'n postmodernistiese wêreldbeskouing en 'n postmodernistiese *Zeitgeist* is, dan kan daar ook so iets soos 'n postmoderne wêreld wees, is die redenasie. Vanuit hierdie hoek sou die postmodernisme dus as maatskaplike fenomeen beskou kon word met bepaalde kultuur- of stylkodes. Daar sou selfs beweer kon word dat die postmodernisme nie deur 'n enkele styl verteenwoordig word nie, maar uit 'n hibriediese versameling van style bestaan. Inderdaad sou daar dus gepraat kon word van 'n postmodernistiese kultuurwêreld.

Hierdie standpunt het spoedig verbrei en selfs uitgebrei. Waar die gesprek oor die postmodernisme tot die vroeë tagtigerjare hoofsaaklik beperk was tot die kunste en die argitektuur en waar sekere kritici gewillig was om 'n nuwe *Zeitgeist* te diagnoseer, het daar 'n dramatiese verandering plaasgevind toe filosowe en kritici soos Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Frederic Jameson, Jean Baudrillard en Richard Rorty toetree tot die debat. Die postmodernisme is

<sup>13</sup>

Van Heerden (1997) hanteer ook die term *konsensus*. In 1989, skryf hy, was die "moeilik definieerbare postmodernisme by wyse van redelik algemene konsensus die naam van die klimaat [...] waarbinne *Nag van die clown* ontvang word" (Van Heerden 1997:12). Voorts: "Die postmodernisme is 'n nomadiese diskoers wat sy beweeglikheid put uit die veelheid perspektiewe wat daarin tot uiting kom en wat des te meer ontglippend is omdat daar oor die naam *postmodernisme* selfs haas geen konsensus is nie." (Van Heerden 1997:13-14). In hoofstukafdeling 6.14 hieronder word die woord *afpraak* as alternatief gebruik.



nou gesien as 'n kondisie wat gemanifesteer word nie net in die kultureel-filosofiese sfeer nie, maar ook in die sosio-ekonomiese en politieke sfeer; dit is in verband gebring met die laat-kapitalistiese verbruikersmaatskappy; dit is gekontekstualiseer en in terme van 'n (globale) politieke ekonomie omskryf (Bertens 1995:114). Sosiaalwetenskaplikes het die term *postmodernisme* dus toegeëien en die teoretisering tot 'n ander vlak gevoer: 'n vlak waar besinning oor die etiese en morele aspekte van die konsep *postmodernisme* uiters belangwekkend is.

Die ekstreme siening van die poststruktureel-filosofiese fase van die postmodernisme, naamlik dat die werklikheid 'daarbuite' getekstualiseer is en dat daar niks buite(n) die teks is nie (Derrida 1976: 158), is aan ernstige bevraagtekening onderwerp. Gevolglik is die opvatting dat die postmodernisme hoogstens 'n *Weltanschauung* of wêreldbeskouing of blik op die werklikheid is, toenemend in twyfel getrek. Die postmodernisme het skielik ontwikkel tot 'n onontbeerlike konsep in die teoretisering oor die kontemporêre (vergelyk die subtitel van Steven Connor se *Postmodernist Culture* van 1989: *An Introduction to Theories of the Contemporary*).

Hoewel Suleiman in 1986 in haar goed beredeneerde artikel (waarna ek in 6.6 verwys het) vraagt tekens plaas agter die bruikbaarheid van die 'naam' *postmodernisme* in die letterkunde, sluit sy as volg af (let op haar hooflettergebruik) (Suleiman 1986:266-267):

[...] I have not taken account of the various attempts by social scientists to use the term 'Postmodernism' to account for broad historical developments that could be considered independently of artistic phenomena. Perhaps we really are living in a 'postmodern age.' If that is true, then it is likely that the concept of Postmodernism in literature will continue to gain currency, making arguments like mine appear like rearguard actions.

Suleiman se vermoede oor historiese ontwikkelinge, wat sy as 'n soort nawoord aan haar 1986-artikel heg, is inderdaad in die afgelope dekade of wat bewaarheid.

Met hierdie ontwikkelinge het die samestellers van *Poskaarte* rekening gehou en die tydperk sedert 1960 gehanteer as postmoderniteit, as die tyd of era waarin 'n postmoderne kondisie opmerklik is en waarin bepaalde tendensies<sup>14</sup> gemanifesteer word. Van hierdie tendensies kon ook raak gesien word in die Afrikaanse poësie sedert ongeveer 1960: tendensies in die sin van bepaalde neigings of geneigdhede.

## 6.10 'n Postmodernistiese antologie?

In hierdie hoofstukafdeling word aandag bestee aan die oorweginge wat gegeld het by die besluit om 'n postmodernistiese metodiek te volg by die samestelling van *Poskaarte*, en aan die oorweginge wat gegeld het by die keuse oor die titel van die bundel.

<sup>14</sup>

Die woord *tendensies* wat hier gebruik word, is nóg die verkleinwoordvorm, nóg 'n anglisisme, maar word in die sin van *neigings* en *geneigdhede* gebruik, nie in die sin van *strekkinge* of *bedoelinge* nie. Die woord *tendensie* is 'n erkende sinoniem van die woord *tendens* (vgl. die HAT, die *Verklarende Afrikaanse woordeboek* en Du Plessis 1981:168-169), ook in Nederlands (Van Dale meld dat *tendentie* gevorm is na die Franse woord *tendance*, terwyl *tendens* via Hoogduits vanuit Frans kom). In hierdie studie word albei vorme gehanteer (hoewel die proefskrywer jare lank deur 'n uitgewersfirma 'gedwing' is om *tendensie* te gebruik!)



### 6.10.1 *Poskaarte* word bekyk: Kaarte op die tafel

Die uitdagende koersaanpassing wat moes plaasvind nadat die uitgewer te kenne gegee het dat 'n meer omvattende antologie ter aanvulling van *Groot verseboek* welkom sou wees, het die vraag genoodsaak of 'n postmodernistiese teoretiese begronding werklik nodig was. Soos reeds gesê, was die hoofdoelstelling nou om 'n versameling beelde te bied van die onlangse Afrikaanse digkuns. Hoewel daar vanuit 'n postmodernisties-teoretiese gesigspunt 'n beweging is weg van 'n totaliserende impuls, het daar tog 'n behoefte bestaan aan 'n meer omvattende, inklusiewe versamelbundel - nie net vir gebruik aan akademiese instellings nie, maar ook bedoel vir die breër publiek. Met welke metodiek sou hierdie doelstellings bereik kon word? 'n Sisteemteoretiese benadering? Moet daar nie weggedoen word met 'n spesifieke teoretiese raamwerk nie?

Een moontlikheid om hierdie doelstellings te bereik, sou bloot wees om 'verskeidenheid' as uitgangspunt te gebruik en te probeer om 'n Bakhtiniaanse mengelmoes van diskoerse aan te bied. Bakhtin (1988) se dialogisme-teorie en sy metafore van heteroglossie en polifonie word interessant genoeg dikwels binne 'n postmodernistiese raamwerk betrek (Hassan 1986:507, McHale 1987a:171-175, Spanos 1987:7, Hutcheon 1988:58 en 101 en Mertens 1988:145). Van Vuuren (1998:94) se Bakhtiniaanse uitgangspunt in haar beskrywing van die poësie na sestig getuig dus van 'n werkwyse wat in sekere sin as 'postmodernisties' bestempel kan word.

Ten einde 'n Bakhtiniaanse verskeidenheid te bewerkstellig by die samestelling van *Poskaarte*, moes voorts besluit word welke maatstawwe of riglyne bruikbaar is. Verteenwoordiging? Estetiese gehalte? Normdeurbreking? Die historiese konteks? Die samestellers was egter bewus van die omvangrykheid van die terrein, die omvattendheid van die konsep *verskeidenheid*, die problematiek van die konsepte *normdeurbreking* en *estetiese gehalte*, en die siening dat selfs die waagmoedigste poging tot dekanonisering paradoksaal genoeg terselfdertyd 'n moontlike voorbeeld van (re-)kanonisering is. Al word daar by enige antologie te kenne gegee dat 'n keuse 'persoonlik' is, is so 'n onderneming nooit 'n ideologies onskuldige daad nie. Die feit dat die samestellers van *Poskaarte* boonop twee wit vroue-akademics van die Universiteit van Stellenbosch is, een van die sogenaamd histories bevoorregte universiteite (die een waar die Groot Kanoniseerder Opperman ook werksaam was), het bygedra tot nadenke oor die eie ideologiese posisie. Deur in die samestellingsfase die spreekwoordelike kleur te beken en rekening te hou met die gender-kwessie, is die projek op selfbesinnende wyse aangepak. 'n Postmodernistiese raamwerk het verskillende vrae opgewek, vrae wat 'n duidelik etiese dimensie het.

### 6.10.2 Kwelvrae

Is dit hoegenaamd moontlik om 'n 'onpartydige' teksseleksie te doen? Hoedanig is die persoonlike voorkeure? Sou die tekskeuse van twee wit Stellenbosse vroue-akademics nie as 'elitisties' bestempel kon word nie? Moet daar nie meer demokraties te werk gegaan word en ander persone ook betrek word as samestellers nie, al sou die proses van teksseleksie en oorlegpleging miskien



langer duur? Sou 'n tydsgewys gunstiger roete nie wees om self 'n seleksie te onderneem en die uiteindelijke manuskrip aan 'n verskeidenheid lesers/keurders voor te lê vir kommentaar nie<sup>15</sup>? Is die besluit om vanweë tyds- en praktiese oorwegings slegs gepubliseerde digbundels te betrek, nie nogmaals 'n bevoorregting van diegene wat vroeër makliker toegang tot die publikasiesisteem gehad het nie? Moet regstellende aksie toegepas word ten opsigte van die getal gedigte deur vroueskrywers en deur swart skrywers? Kan die poging om die werk van gemarginaliseerde digters op te neem en sodoende aan die stilgemaaktes 'stem' te gee, nie beskou word as patroniserend of as 'n nuwe vorm van akademiese imperialisme nie? Moet die gebruik van wit digters wat swart ek-sprekers in hul gedigte aanwend, nie as appropriërende aksies beskou word en dus afgewys word by die teksseleksie nie? Hoe maak 'n mens 'n eties verantwoordelike tekskeuse van gedigte wat sedert 1960 verskyn het?

### 6.10.3 *Poskaarte word bekryk: 'n Postmodernistiese metodiek*

Die keuse van die postmoderniteit as raam het die probleme verbonde aan periodisering ondervang: teen die agtergrond van die mening dat daar so iets soos 'n postmoderne wêreld en 'n postmoderne kondisie is wat sedert ongeveer die sestigerjare 'internasionaal' begin manifesteer het, kon alle tekste wat in die afgelope paar dekades geproduseer is, benut word vir die bundel, sonder om op bepaalde ideologiese gronde sekere tekste vooraf uit te sluit of te diskwalifiseer. By hierdie ramingsprosedure was 'n postmodernistiese samestellingsmetodiek voor die hand liggend: dit sou verskeidenheid waarborg en die samestellers deurentyd bewus hou van hul eie ideologiese posisies. Terselfdertyd sou die selfweersprekende aard van die postmodernisme allerlei desenteringsoperasies moontlik maak en 'n polifonie van opinies toelaat. Deur reeds in die konsipiëeringsfase teoreties rekening te hou met die ontwikkelingsgeskiedenis van die fenomeen van die postmodernisme oor meer as vier dekades heen, met die verskillende benaderingswyses tot die konsep en met die vloeiende en ontglippende aard daarvan, is die samestellers telkens daartoe gelei om vir hulself rekenskap te gee van hul eie benaderingswyses. 'n Postmodernistiese metodiek sou die intensies duidelik kon maak.

Die term *postmodernisme* is dus nie primêr as periodekode benut nie, soos wat Van Vuuren (1998) in haar artikel suggereer, maar as 'n selekteringstrategie by die lees van kunsmanifestasies van die era van die *postmoderniteit*. Die periodiseringsfunksie van die postmodernisme is gevolglik ondergeskik gemaak aan 'n kompileringsfunksie.

Ten einde die doelstelling van verskeidenheid te verwesenlik en terselfdertyd bepaalde teoretiese en etiese probleme te ondervang, was 'n postmodernistiese wyse van samestelling aangewese: so akkommoderend en inklusief moontlik, met aandag aan die kleingeskiedenis en die stemme van

<sup>15</sup>

Die teksseleksie is deur die samestellers self beskikbaar gestel aan onder meer Joan Hambidge, Daniel Hugo en Patrick Petersen (laasgenoemde is tragies oorlede voordat hy kommentaar kon lewer).



die gemarginaliseerdes. Daar word egter nie in die inleiding tot die bundel beweer dat hierdie bydraes individueel beskou intrinsiek postmodernisties van aard is nie of dat byvoorbeeld die *struggle*-poësie van die tagtigerjare 'in wese' postmodernisties is nie (die *struggle*-skrywers sou waarskynlik glad nie geneë wees met so 'n etiket nie). Onder die hofie "Belangstelling in randgebiede" word wel beweer dat die *struggle*-poësie, "wat aanvanklik om politiese en estetiese redes in die randgebiede van die Afrikaanse literatuur gelê het", nou die aandag trek (Foster en Viljoen 1997:xxxii). Hierdie "terugskryf" deur skrywers wat voorheen op die periferie van die Afrikaanse literatuur gelê het, kan in verband gebring word met "bepaalde postmodernistiese opvattinge".

Die besluit om die postmodernisme in die sin van *postmoderniteit* as ramingsprosedure te gebruik, beteken nie dat ander ramingsprosedures afgewys word en die postmodernisme as die enigste geldige raam beskou word nie. So 'n selfgenoegsame, monopolistiese en totaliserende houding sou nie te rym wees met die anti-hegemoniserende ingesteldheid van die postmodernisme nie. Hoewel die samestellers gestreef het na inklusiwiteit in reaksie op die sogenaamde literêre apartheidssindroom en die plaas van die Afrikaanse poësie in kompartemente soos hoofstroompoësie, swart Afrikaanse poësie, *struggle*-poësie, vroue-poësie en gay-poësie, moes daar terselfdertyd gewaak word teen die gevaar van 'n totaliserende houding en teen die indruk dat die bundel volledig en allesomvattend is<sup>16</sup>. In die inleiding word daar nie beweer dat *Poskaarte* 'n bundel postmodernistiese poësie is nie. So 'n bewering staan bloot aan totalisering en die skep van 'n nuwe meesternarratief ('n punt waarby Van Coller 1999:14 ook aansluit). 'n Postmodernistiese raamwerk het egter daartoe gelei dat daar bepaalde vroeë gestel is ten opsigte van die korpus poësie sedert 1960. Die verskeidenheidsbeginsel het juis ten doel om die groter narratiewe af te takel en verskillende kleiner en diskontinue stories of plaaslike geskiedenis te onderskei. 'n Probleem wat van meet af aan gemanifesteer het, was die besluit om slegs boekpublikasies te betrek, nie tydskrifverse, studentepoësie, orale vorme of kasset- of CD-lirieke nie. Dit het daartoe gelei dat daar nie 'n grootskaalse akkommodering van nie-gekanoniseerde literatuur en van populêre vorme kon plaasvind nie. Deur die opname van byvoorbeeld lirieke wat in bundelvorm verskyn het, kan lesers egter wel bewus gemaak word van hierdie vorme en van die postmodernistiese problematisering van die grense tussen 'hoog-' en 'laagkultuur'.

Die paradoks van die gekose raam en metodiek impliseer egter dat bepaalde aspekte raak gesien sal word en ander nie. Ander ondersoekers met 'n andersoortige hantering van die postmodernisme/die postmoderniteit as raam sou waarskynlik tot geheel ander teksseleksies kom en ander tendensies kon identifiseer in die Afrikaanse poësie sedert sestig.

<sup>16</sup>

Hofmeyr (1992:89) wys daarop dat institusies soos uitgewersmaatskappye getig is om antologieë te publiseer wat die illusie van volledigheid wek.



#### 6.10.4 *Poskaarte* word bekryk: Die titel en die subtitel

Die woord *postmodernisme* of variante daarvan kom nie in die titel en subtitel van die versamelbundel voor nie - nie soseer omdat dit uit 'n bemarkingsoogpunt en met die breë leserspubliek in gedagte as minder geskik beskou is nie, maar omdat die samestellers die poësie wou vooropstel, nie die teoretiese invalshoek nie.

Tydens die soek na 'n geskikte titel ('n 'naam') vir die versamelbundel was die werkstitel *Supplement* lank in gebruik: die versamelbundel wou 'n Derridiaanse *supplement* tot *Groot verseboek* en die bestaande kanon wees (nie 'n blote tydsgegewyse 'aanvulling' nie, maar 'n *supplement* in Derridiaanse terme<sup>17</sup>). Hierdie titel sou egter die bundel teoreties rig, en nie die hoofdoelstelling van 'n verskeidenheid beelde van die Afrikaanse poësie dien nie. Op die ou end is *Poskaarte* gekies: 'n metafoor wat nie net toepasbaar is op die digterlike kommunikasieproses nie (Foster en Viljoen 1997:xxiii), maar ook op die verskeidenheid beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960. Vir ingewyde lesers sou dit ook herkenbaar kon wees as 'n Derridiaanse model - vergelyk onder meer sy *La carte postale de Socrate à Freud et au-delà* van 1980, in Engels uitgegee onder die titel *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond* (Derrida 1987)<sup>18</sup>.

Hoewel die datum 1960 in die subtitel die indruk kan skep van 'n bestekopname van 'n vaste en definieerbare periode in diachroniese sin, ontken die meervoudige naamwoord "beelde" enige poging tot homogenisering. Die subtitel wil te kenne gee dat dit nie hier gaan om 'n enkele, koherente beeld van die poësielandskap nie, maar 'n wye verskeidenheid uiteenlopende *beelde* van ontwikkelinge in die Afrikaanse poësie sedert 1960. Die datum 1960 is enersyds as arbitrêr beskou; die subtitel lui bewustelik "*poësie sedert 1960*" en nie "*poësie sedert Sestig*" nie. Dit is nie afbakenend ten opsigte van 'n spesifieke periode (literêre tydperk of stroming) nie, maar wel afbakenend ten opsigte van die materiaal. Andersyds hou die keuse van die datum verband met die 'feit' dat "'Sestig'" (in *Poskaarte* se inleiding verskyn die eienaam met relativerende aanhalingstekens, teenoor die tydsaanduiding "sestig", met 'n kleinletter en sonder aanhalingstekens) reeds binne die Afrikaanse literatuurgeskiedenis die waarde gekry het van radikale oorgang (vgl. Van Vuuren 1998:94 se formulering "radikale poëtikale veranderings en normverskuiwende tendense"). Dit geld uiteenlopende benaderings soos dié van Kannemeyer in sy *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur* (1978 en 1983), wat al beskou is as "die hoogtepunt van die tradisionele geskiedskrywing in Afrikaans" (Olivier 1981:41), en dié van Coetzee in sy *Letterkunde & krisis. 'n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner nasionalisme* (1990), wat 'n histories-

<sup>17</sup> In verband met die term *supplement* kan hoofstuk 7.3.1 en 7.3.2 geraadpleeg word.

<sup>18</sup> In hierdie seminale werk skryf Derrida oor Freud en oor sy interpreteerder Lacan. Die boek bestaan uit 'n reeks 'poskaarte' wat gestuur word aan niemand in die besonder nie, maar aan almal in die algemeen, dit wil sê aan een en almal. Die voorveronderstelling van konsepte soos *waarheid*, *betekenis* en *finaliteit* word bevraagteken. Die poskaarte het geen sekere oorsprong en bestemming nie - net soos wat waarheidsoopvattinge geen oorsprong of bestemming het nie. Oor die Derridiaanse model van die poskaart skryf Ulmer (1985) uitgebreid (vergelyk byvoorbeeld Ulmer 1985:128-136 en 141-149).



materialistiese model bied waarin die periodisering gegrond is op historiese en politieke gebeurtenisse soos Sharpeville in 1960 (vgl. Van Vuuren 1994b:13). Hierdie algemeen gangbare 'feit' dat daar in die (vroë) sestigerjare 'n paradigmaskuif in die Afrikaanse letterkunde plaasgevind het, is ten opsigte van die prosa onlangs deur Philip John (1998) in sy proefskrif geproblematiseer. Ook in my studie word die standpunt gehandhaaf dat 'feite' nie onweerlegbare geldighede is nie, maar menslik gekonstrueerde fiksies wat telkens aan hersiening ondergeskik gemaak moet word. Dit geld ook die "feit dat die postmodernisme as kulturele stroming veral vanaf die begin van die sestigerjare in die werk van Afrikaanse digters begin manifesteer het" (Foster en Viljoen 1997: xxiii). In sy resensie van *Poskaarte* sê Kannemeyer (1998) dat die sogenaamd radikale oorgang "in die besonder vir die prosa [geld], nie vir die poësie nie". In sy literatuurgeskiedenis skryf hy egter (Kannemeyer 1983:251):

Alhoewel Sestig, sover dit die literêre 'beweging', polemiese aktiwiteite en - met die uitsondering van Breyten Breytenbach - openbare belangstelling betref, allereers 'n geslag van prosateurs is, maak 'n hele aantal belangrike nuwe digters sedert 1955 hulle verskyning, neem die aantal poësiëdebute vanaf die sestigerjare sterk toe en word daar op die gebied van die digkuns werke gepubliseer wat die beste op die prosagebied ten minste ewenaar en selfs oortref. Die vernuwing in die poësie word in 1955 ingelei deur Peter Blum, 'n figuur wat buite die 'Beweging' van Sestig staan [...].

Agter die keuse van die datum 1960 het die samestellers van *Poskaarte* deurlopend vraagtekens geplaas. Tog kan 'n sekere paradigmaskuif teen die sestigerjare nie misgekyk word nie: 'n skuif nie net na die beoefening van vrye en amorfte vers nie, maar veral in die rigting van die ondervraging en ondermyning van hiërargieë en meesternarratiewe. Deur die losser versvoorkoms is die Meesterbouers se praktyk van heggeboude, koherente konstruksies skynbaar afgebreek en die Meesterkode van die literatuur gaandeweg afgewys ten gunste van digterlike idiolekte.

Dit is egter nie net die meesternarratiewe van die letterkunde wat sedert die sestigerjare bevraagteken is nie: die eietydse en afgelope grootgeskiedenis van Kultuur, Samelewing en Politiek is algaande in die poësie gerysmier. Gesien vanuit hierdie hoek, hou die literêre aanduiding van 'Sestig' en die paradigmaskuif van sestig ook verband met veranderinge in die historiese en politieke konteks. So bied Adam Small se gedig "Highlights of de year 1960" uit sy bundel *Kitaar my kruis* van 1962 (*Poskaarte*, p. 10-11; sien hoofstuk 12.2 hieronder) byvoorbeeld 'n reeks foto- of momentopnames van plaaslike en internasionale gebeurtenisse uit 1960: Sharpeville, Cato Manor, die onafhanklikwording van die Belgiese Kongo, die Referendum, die Russiese 'gevaar', ensovoorts. Dié gebeurtenisse het neerslag gevind in die poësie en as sodoende kan poësie beskou word as 'n alternatiewe vorm van geskiedskrywing (Foster en Viljoen 1997:xxxi). Hierdie historiografiese verslae het nie net op die politiek betrekking nie, maar op verskillende soorte veranderinge in die breë 'werklikheid' 'daarbuite'. Daar kan eintlik nie van 'n enkele werklikheid of wêreld 'daarbuite' gepraat word nie, want die sogenaamde kennis- en inligtingsontploffings lei tot spesialisasie sodat daar 'n komplekse polisistiem van sub sisteme ontstaan wat elkeen



afsonderlik maar sekere ook interaktief 'n pluraliteit van 'wêreld' vorm: wetenskaplik, sosiologies, elektronies, medies, psigologies, psigiatry en sosio-ekonomies.

Navorsing word nog benodig - soos wat Van Vuuren (1998:103) tereg sê - en latere historiograwe mag dalk met ander oë na die poësie van die tweede helfte van die twintigste eeu kyk en na die postmodernisme as kultuurverskynsel.

### 6.11 Tiperende kenmerke van die postmodernistiese letterkunde

In haar bespreking van die inleiding van *Poskaarte* benut Van Vuuren (1998:101) Douwe Fokkema se *Literary History, Modernism, and Postmodernism* uit die jaar 1984 as rigtingwyser - 'n redelik verouderde bron wat nog sterk aanleun by die vertekstualiseerde werklikheidsopvatting van die poststrukturalisme. Van Vuuren beweer dat Fokkema se tiperende kenmerke van die *modernisme* in die prosa vergelykbaar is met sekere van die tendensies wat Foster en Viljoen in die poësie sedert 1960 waarneem en wat hulle in verband bring met bepaalde *postmodernistiese* manifestasies<sup>19</sup>. Dit is inderdaad so - maar nie om die redes wat Van Vuuren aanvoer nie. Vanuit Britse perspektief wys ook Sarup (1993:131) op die probleem dat baie van die sogenaamde eienskappe van die modernisme ook in omskrywing van die postmodernisme voorkom:

The basic features of modernism can be summarized as: an aesthetic self-consciousness and reflexivity; a rejection of narrative structure in favour of simultaneity and montage; and exploration of the paradoxical, ambiguous and uncertain, open-ended nature of reality; and the rejection of the notion of an integrated personality in favour of an emphasis upon the Freudian 'split' subject. One of the problems with trying to understand modernism is that many of these features appear in definitions of postmodernism as well.

Die gebruik om die 'kenmerke' of 'tendensies' van die modernisme of die postmodernisme punts-gewys te enumereer en selfs kolomsgewys in opposisie teenoor mekaar te plaas, mag teoreties verhelderend en opvoedkundig nuttig wees<sup>20</sup>, maar verbloem egter heel dikwels die kompleksiteit van die ondersoekte fenomeen, veral wanneer die kenmerke uit die konteks van die betrokke betoog gelig word en dan punts-gewys gelys word, soos wat Van Vuuren (1998) ten opsigte van Fokkema (1984) en Foster en Viljoen (1997) doen. In Van Vuuren (1998:100-101) se vlugtige toepassing van hierdie metode word sy verlei om die sogenaamde kenmerke te verabsoluteer, sonder om in ag te neem hoe hierdie sake gemanifesteer word en hoe hulle in die teorie deur verskillende navorsers gehanteer word. Haar verwysings skep ook die indruk dat sy slegs die tweede en derde hoofstukke van Fokkema se boek geraadpleeg het, naamlik "Modernist Hypotheses: Literary Conventions in Gide, Larbaud, Thomas Mann, Ter Braak, and Du Perron" en

<sup>19</sup> Van Vuuren (1998:100) skep die indruk dat die lysie van veertien tendensies wat sy op grond van die *Poskaarte*-inleiding verskaf, só benoem is deur die samestellers van die bundel - vergelyk haar woordkeuse: "Die 'tendensies' wat uitgewys word, staan almal onder die *noemer* van postmodernisme" [my kursivering]. Dit is 'n oorvereenvoudig van 'n komplekse saak - die opskrif van die afdeling in *Poskaarte* lui: "Tendensies in die Afrikaanse poësie sedert 1960".

<sup>20</sup> Sarup (1993:130) skryf: "I know there are dangers in thinking in terms of binary oppositions but for teaching purposes I often polarize modernism and postmodernism, modernity and postmodernity." Op die 'gevaar' verbonde aan die katalogiseringstegniek, soos bedryf deur Hassan, het ek reeds in hoofstuk 3.4 gewys.



"Postmodernist Impossibilities: Literary Conventions in Borges, Barthelme, Robbe-Grillet, Hermans, and Others", maar nie die eerste nie, naamlik "Literary History from an International Point of View". In hierdie hoofstuk betoog Fokkema (1984:15) dat die belangrikste konvensie van die modernisme met betrekking tot die komposisie van literêre tekste die seleksie van hipotetiese konstruksies is wat onsekerheid en voorlopigheid uitdruk. Hy bespreek dan puntsgewys die verhoudinge tussen die teks en ander faktore in die kommunikasiesituasie, sowel as die organisasie van die teks self: outeur, sosiale konteks, kode, leser. In sy derde hoofstuk, naamlik dié oor die postmodernisme, volg Fokkema (1984:42 e.v.) presies dieselfde werkwyse. Hy identifiseer eerstens die sosiokode van die postmodernisme as 'n voorkeur vir nonseleksie of kwasi-nonseleksie; 'n verwerping van diskriminerende hiërargieë; en 'n weiering om te onderskei tussen waarheid en fiksie, verlede en hede, die relevante en die irrelevant. Hierna bespreek hy die verhoudinge tussen die teks en die ander elemente in die kommunikasiesituasie, in dieselfde volgorde as in hoofstuk 1, naamlik: outeur, sosiale konteks, kode en leser. Ek gee kortliks 'n opsomming van Fokkema se bespreking deur die punte van hoofstuk 1 en hoofstuk 3 gesamentlik aan te bied om daarmee aan te toon hoe een en dieselfde 'kenmerk' (byvoorbeeld die aktivering van die lesersrol) in sowel die modernisme as die postmodernisme voorkom, afhangend egter van 'n spesifieke hanteringswyse.

**Eerstens:** Wat die verhouding tussen teks en outeur betref, bestempel Fokkema (1984:15-16) dit as 'n *modernistiese* konvensie om die teks as onvoltooid te beskou. In modernistiese tekste word die slot dikwels gekamoeifleer. Die dagboek word 'n gunstelingvorm, juis omdat die moontlikheid bestaan dat dit voortgesit, gekwalifiseer, verbeter en selfs herroep kan word. Die roman staan in die teken van voorlopigheid: die plot is nie altyd goed gekonstrueer nie, die intrige word geleen uit die mitologie, en enumerasie en voortdurende kwalifikasie is bekende tegnieke - tegnieke wat almal voorlopigheid uitdruk, sowel op die vlak van die sin as op dié van die teks. In die *postmodernistiese* roman (Fokkema 1984:43-44) is die outeur skynbaar nie bekommerd oor die status van die teks nie: waar en hoe dit begin, hoe dit inmekaarsteek, waar en hoe dit eindig, en of dit uit linguistiese of ander tekens bestaan nie. Veelvuldige slotte, 'n labirintagtige plot, die gebruik van illustrasies en van verskillende kleure ink demonstreer 'n minder rigiede siening van genrekonvensies. Waar die modernis die teks beskou as onvoltooid, kan die postmodernis 'n teks op enige arbitrêre plek beëindig; waar die modernis gebruik maak van sinne, paragrawe en hoofstukke wat goed met mekaar skakel, streef die postmodernis na 'n vernietiging van die idee van binding en koherensie deur byvoorbeeld fragmentering. Enumerasie en inventarisering word op die spits gedryf. Duplikasie en multiplikasie en ander 'wiskundige' tegnieke kom voor en suggereer 'n hoë mate van arbitrêrheid. Die beeld van die spieël en die tegniek van eindelose weerkaatsing staan in die weg van afronding en sluiting.

In die **tweede** plek: Wat die verhouding tussen teks en maatskaplike konteks betref, verbied die *moderniste* se voorkeur vir hipotese enige wetmatige verduideliking van menslike gedrag soos wat



algemeen in die realisme was (Fokkema 1984:16). Epistemologiese onsekerheid is 'n belangrike konvensie. Daar is geen aanspraak daarop dat die teks wel daardie wêreld beskryf wat dit probeer beskryf nie, of dat die verklarings wat verskaf word, meer is as 'n benaderde waarheid nie. Die bewussynstroomtegniek geniet aanhang, omdat dit nie in die rigting van 'n definitiewe resultaat beweeg nie en ook geen algemene geldigheid nastreef nie. Ongemotiveerde handeling en lang, essay-agtige dialoë kom voor. Die komposisie van die teks word in 'n groot mate bepaal deur die opposisie van enersyds bewustelikheid en voorbedagtheid en andersyds handeling wat gedetermineer word deur die natuurlike en maatskaplike omgewing, met 'n voorkeur vir die eerste. Waar die modernis enige 'wettiese' verduideliking van die werklikheid afwys, wys die *postmodernis* enige poging tot verduideliking af (Fokkema 1984:45). In postmodernistiese beskrywings is daar 'n parodiëring van enige poging tot verduideliking of verklaring, waardeur 'n 'logika' toegelaat word van innerlike weersprekinge of van die verlening van 'n ontologiese status aan voorwerpe wat slegs in die verbeelding bestaan. Dit lei tot die slagspreuk "Nothing matters, anything goes" in 'n lesing in 1982 deur Carlos Fuentes. 'n Jaar later sou hy dit kwalifiseer as "anything goes as long as it has received a name" - vergelyk Fokkema (1984:45):

In the universe of Postmodernism, words invent our world, words shape our world, words are becoming the sole justification of our world. Therefore, the Postmodernist keeps talking, even though he may be conscious of the fact that he cannot do more than recycle petrified meanings.

In hierdie stadium van die postmodernisme heers die opvatting dat die maatskaplike konteks uit woorde bestaan, en dat elke nuwe teks oor 'n vorige een geskryf word. Die metafoor van die palimpses word gewild om te verwys na die postmodernisme en na intertekstualiteit in die algemeen en na die werking van die geheue (blykbaar is hierdie metafoor die eerste keer gebruik deur Edmund Wilson in *Axel's Castle* van 1931). Fokkema (1984:46) sluit die tweede punt van sy bespreking af met die volgende uitspraak, een wat duidelik gesitueer is in die vertekstualiseerde werklikheidsopvatting van die tagtigerjare en wat tans nie onproblematis is nie:

If the Postmodernist believes that the social context is predominantly made up of words and calls for more words, there is an exception to his attitude of non-selection. The Postmodernist evidently prefers words over silence, logocentrism over Taoism. Like all codes, Postmodernism has its bias as well: the Postmodernist ontological doubt can be expressed and contained only by words.

Die 'uitsondering' wat hier genoem word, kan geproblematiseer word. Eerstens kan kortliks verwys word na Hassan se konsep van die *literatuur van stilte* wat hy in *The Literature of Silence* (1967) uiteensit en later verfyn in *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature* (1971), en wat hieronder in 6.12 ten opsigte van Stephen Watson se standpunte oor die postmodernisme benut word. Tweedens kan die aandag gevestig word op Derrida se bekritisering van die logosentriese beginsel van die Westerse mens, waaraan aandag bestee word in hoofstuk 7.3.2). Derdens kan verwys word na die belangstelling wat postmodernistiese digters soos die Beats en John Cage in die Taoïsme en die Zen-Boeddhisme toon, asook die verbande tussen die



postmodernisme en die Zen (Hoover 1994:xxx en xxxiv en Hassan 1975:57). Ten opsigte van Breytenbach meen Huysamer (1997:71) dat die "postmodernistiese praktyke of poststrukuralistiese perspektief op onder andere taal in 'n bundel soos *Soos die so* [...] as 't ware voorbeskik [is] deur sy aangetrokkenheid tot die Zen-Boeddhisme en die Tao". Hierdie bundel word in hoofstukafdeling 6.13 hieronder betrek, maar nie spesifiek ten opsigte van die Zen en die Tao nie. Hier word volstaan met 'n verwysing na Harland (1987:150-154), wat Derrida se teorie oor signifiëring en spore in verband bring met meditasietegnieke, byvoorbeeld die OM-meditasie van die Zen en die Tao.

Om terug te keer na Fokkema: in die **derde** plek beweer hy ten opsigte van die verhouding tussen teks en kode dat dit 'n *modernistiese* konvensie is om die toevlug te neem tot metalinguale kommentaar, dit wil sê om die gebruikte kodes te bespreek, óf in die teks self, óf by ander geleenthede (Fokkema 1984:17-18) (hierna is ook al verwys as die interne en eksterne poëtika van die digter). Hoewel hierdie soort selfrefleksie nie 'n eiendomlikheid van die modernisme nie, is dit belangrik in die modernisme en lei dit tot die skryf van joernale, dagboeke, fiksie en briewewisselings waarin op sekere tekste kommentaar gelever word. Die metalinguale diskoers van die moderniste het betrekking op die linguistiese, literêre, generiese, maatskaplike en idiolektiese kodes. Nietzsche se *Sprachskepsis* lê waarskynlik ten grondslag aan die modernistiese konvensie van metalinguale aspekte, en onderstreep die voorlopigheid van alles wat gesê kan word. In die *postmodernisme* (Fokkema 1984:46-48) word die beklemtoning van die kode verder gevoer as in die modernisme. In sekere gevalle is die vraag van hoe 'n storie vertel moet word, selfs belangriker as die storie self. Heelwat van die 'betekenis' van 'n storie bestaan daaruit dat daar geleer word om die kode daarvan te verstaan, 'n kode wat die oë open vir die gewoonte om semantiese afval te hersirkuleer sonder om bewus te wees daarvan. Hoewel Fokkema nie die woord *metafiksie* hier gebruik nie, sou dit spoedig veld wen as aanduiding van tekste met selfbesinnende en narsissistiese elemente.

**Vierdens** en laastens skryf die *moderniste* 'n redelik belangrike rol toe aan die leser. So kom (letterlike) wit spasies in geskifte voor, wat deur die leser 'ingevul' moet word. Fokkema (1984:18) se formulering dat die respek vir die idiosinkrasieë van die leser 'n belangrike modernistiese konvensie is, val miskien ietwat vreemd op die oor, maar het te doen met die idee dat lees 'n private aangeleentheid is waarop selfs die skrywer nie inbreuk moet maak nie (Fokkema 1984:19). In die *postmodernisme*, volgens Fokkema (1984:48) die mees demokratiese van alle literêre kodes, word die rol van die leser selfs meer as in die modernisme beklemtoon. Die leser word aangespreek, voorgelig en uitgevra. Die leser mag kies tussen verskillende moontlike slotte, terwyl die sender van die boodskap skynbaar geen voorkeur het nie. Die leser mag selfs een van die personasies in die teks word, of, as die omgekeerde: 'n personasie in die teks word as die leser of luisteraar voorgestel. Fokkema (1984:48) sluit af:



Most important of all, however, is that there is no symbolic explanation of these texts to be sanctioned by the author or a community of educated readers. The advice of Donald Barthelme not to go 'reading things into things' should be taken seriously. Of course, how could a literary system that questions the familiar distinctions between truth and fiction, mind and matter, now and then, here and there, invite any sort of textual explanation? Within the terms of the Postmodernist code, any interpretation relying on some sort of knowledge of the world, on common sense logic and testability is superfluous, if not plainly wrong. The scholar, however, may be tempted to interpret precisely this position, as we are doing now.

Fokkema se bespreking is insiggewend vanweë die feit dat hy die kommunikasiesituasie as uitgangspunt gebruik en telkens sy opmerkings ondersteun deur verwysings na allerlei prosatekste (nie slegs Nederlandse tekste nie) wat algemeen aanvaar word as postmodernisties van aard<sup>21</sup>. Deur hierdie werkwyse spring hy die gevare vry van die blote enumerasie van dit wat Van Vuuren (1998:101) die "tiperende kenmerke" van 'n kunsstroming noem (paradoksaal genoeg word *enumerasie* deur heelwat navorsers beskou as kenmerkend van die postmodernisme!). 'n Gevaar wat die navorser loop, is natuurlik die verheffing van 'n nuttige bespreking soos dié van Fokkema tot universele maatstaf. Fokkema se perspektief op die modernisme en die postmodernisme is tydgebonde en een tussen vele, en soveel verskillende perspektiewe soos wat daar is, soveel verskillende modernismes en postmodernismes is daar.

Die sogenaamde "tiperende kenmerke" van die modernisme wat Van Vuuren (1989:101) aan Fokkema toeskryf, vorm nie 'n afsonderlike katalogus nie; hulle is geïntegreer in sy betooggeheel. Wanneer sulke "kenmerke" wat deel vorm van 'n groter konteks (hoofstuk- en boekkonteks) geëkstraheer word - soos wat (Van Vuuren 1989:101 en 100) ten opsigte van respektiewelik die modernisme en die postmodernisme doen - loop 'n mens die gevaar van etikettering en verabsoluttering. Die blote vergelyking van stelle items is myns insiens nie 'n besonder lonende onderneming nie, omdat die modernistiese of postmodernistiese teks 'n abstraksie is en omdat navorsers die betrokke kunsfenomene (modernisme en postmodernisme) nie op identiese wyse omskryf nie, onder meer vanweë die feit dat die ontwikkelingsgeskiedenis van hierdie verskynsels nie op eenvormige wyse in verskillende lande en wêrelddele se literêre sisteme verloop nie. Fokkema (1984) en Fokkema en Ibsch (1984) se hantering van die modernisme verskil byvoorbeeld van dié van Richard Wasson en ander Amerikaanse kritici (sien hoofstuk 4.3). Laasgenoemdes het die modernisme omskryf as 'n kombinasie van die poëtika van die New Critics en van die bevoorregting van die mite soos by Yeats en Eliot (Bertens en D'haen 1988:22) (vergelyk hoofstuk 3.2 van hierdie proefskrif)<sup>22</sup>.

21

Soos reeds gesê, is daar besluit om nie in die inleiding tot *Poskaarte* van verwysings na spesifieke gedigte gebruik te maak nie, onder meer om aan die leser die geleentheid te bied om self postmodernistiese tendensies in die gedigte te identifiseer. Of tekste 'intrinsiek' postmodernisties kan wees, is 'n saak waaroor nog meer geteoretiseer kan en moet word. Ondersoeke na voorbeelde van die postmodernisme in die Afrikaanse poësie is te vind in die artikels van Viljoen (1991) en Van Vuuren (1998), en die studies van Barnard (1991), Abrahams (1992 en 1998), Huysamer (1997), Fritz (1998), Le Roux (1998) en Prins (1999). Of tekste soos *Lady Anne* en *Die heengaanrefrein* beskou kan word as 'handboekgevalle' van die postmodernisme, is 'n ope vraag.

22

In hoofstuk 3.2 word daar aandag bestee aan die modernisme-opvatting van verskillende navorsers en die rol wat die avant-garde in hierdie opvattinge speel.



Die vergelyking van katalogusse gee nie noodwendig rekenskap van die korrelasie tussen items, van die sisteem wat onderliggend aan 'n bepaalde katalogus is en van die vervanging van een sisteem met 'n ander nie (vgl. byvoorbeeld McHale 1987a:7). Ter illustrasie: Word Ihab Hassan se lys 'modernistiese rubrieke' uit sy baanbrekende boek *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times* (Hassan 1975:48 e.v.) sito-sito toegepas op die inleiding van *Poskaarte*, kan daar tot dieselfde gevolgtrekking as Van Vuuren (1998:101) gekom word, naamlik dat sekere van die aspekte of tendensies in *Poskaarte* "net so van toepassing gemaak kan word op talle gedigte uit ander 'stromings'". Hassan (1975:48-52) onderskei naamlik sewe rubrieke: urbanisme, tegnologiese, dehumanisering, primitivisme, erotisme, anti-nomianisme en eksperimentalisme (vgl. hoofstuk 1.4.2 hierbo). Van Vuuren (1998:101) se slotsom skyn hier toepasbaar te wees: "Vergelyk 'n mens nou hierdie kenmerke met die lys van Foster en Viljoen, is daar merkwaardige ooreenkomste - buiten dat hy [Fokkema/Hassan - PHF] dit het oor die modernisme, terwyl hulle postmodernistiese kenmerke identifiseer."<sup>23</sup>

Wat Hassan (1975:54-58) egter enkele bladsye verder doen, is om hierdie selfde 'modernistiese rubrieke' van 'postmodernistiese notas' te voorsien en aan te dui hoe die postmodernistiese estetika elkeen van hierdie rubrieke modifiseer of uitbrei! Die sewe rubrieke is dus tegelykertyd 'modernisties' én 'postmodernisties', afhangend van hoe hulle benader en gehanteer word.

Word slegs die rubriekhoofde gelys, kan dit tot verwarring aanleiding gee en kan daar maklik tot die slotsom gekom word dat modernisme en postmodernisme identies is. Hierdie probleem kan egter nie aan die deur van Hassan gelê word nie. Daar sou wel andersins kritiek ingebring kon word, byvoorbeeld dat Hassan se kategorisering (soos ook Foster en Viljoen se bespreking in *Poskaarte*) gelyktydig van tematiese en van formele eienskappe gebruik maak (vgl. Suleiman 1986:261). As teenargument sou aangevoer kan word dat die tradisionele onderskeid tussen en opponering van tema (inhoud of materiaal) en vorm (struktuur) blootstaan aan problematisering. 'n Ander punt van kritiek teen Hassan se werkwyse is dat dit nie duidelik is of die postmodernisme gesien moet word as 'n verdere ontwikkeling van die modernisme of as 'n transformasie daarvan nie. In hierdie proefskrif word argitekte soos Charles Jencks (1984 en 1987) se nosie van die dubbelgekodeerdheid van die postmodernisme beklemtoon (vgl. Jencks 1984:6): die postmodernisme misbruik én gebruik die modernisme op vele verskillende wyses; dit is opstandig én lojaal daarteenoor. Dit *volg* nie soseer tydsgewys *op* die modernisme nie, dit *volg uit* die modernisme in die sin dat dit daaruit voortvloei (McHale 1987a:5).

<sup>23</sup>

Foster en Viljoen (1997) het nie 'n "lys" van postmodernistiese kenmerke verskaf nie, maar tendensies uitgewys wat na vore kom in die Afrikaanse poësie sedert 1960. Die chronologiese aanbieding bied aan die leser die moontlikheid om 'n oorsig te verkry van ontwikkelinge in die Afrikaanse poësie sedert sestig en die wyse waarop postmodernistiese tendensies hulle in die loop van die tyd geopenbaar het (Foster en Viljoen 1997:xxiv).



Dieselfde soort argument wat Van Vuuren (1998:101) ten opsigte van Foster en Viljoen se "lys" gebruik, sou ook ten opsigte van haar eie 'katalogus' of lys (Van Vuuren 1998:100) ingespan kon word. Items soos meerstemmigheid, 'n manipulasie van genres en kultuur (in parodie, pastiche, collage en jukstaposisie), intertekstualiteit, innerlike kontradiksies, en die vooropstelling van die woord(-spel) is beslis nie die uitsluitlike besit van die postmodernisme nie. Dit kom ook in sogenaamd modernistiese tekste voor, maar word in die postmodernistiese poësie op 'n ander wyse toegepas en op die spits gedryf. (D'haen 1986 wys soortgelyke gevalle in die Amerikaanse fiksie en kuns uit.) Ter illustrasie en ter staving van my argument, bespreek ek vervolgens kortliks twee voorbeelde van "tiperende kenmerke" wat die modernisme en die postmodernisme gemeen het.

Die eerste voorbeeld van hierdie "tiperende kenmerke" is dié van die voorkoms van onderwerpe soos die wetenskap en die tegnologie, wat volgens Van Vuuren (1998:101) - op grond van haar selektiewe aanhaling uit Fokkema (1984:35) - 'n modernistiese verskynsel is. Onder die opskrif "Elektroniese kultuur" beweer Foster en Viljoen (1997:xxxi) dat *Poskaarte* ook 'n tydsdokument is in die sin dat tegnologiese ontwikkelinge soos dié in die ruimtevaart en die elektroniese bedryf daarin gereflekteer word. Hoewel tegnologiese ontwikkelinge ook tot die nuwe onderwerpe van die modernistiese literatuur behoort, kom hulle toenemend in postmodernistiese gedigte voor, maar word hulle op 'n ander manier gehanteer sodat hul implikasies na vore kom. In *Poskaarte* word byvoorbeeld genoem dat die invloed van die gevorderde tegnologie implikasies het vir die tradisionele opvatting oor die rol van die verbeelding by die fabrikasie van verse en oor die idee van die mens as die sentrum van oorspronklikheid. Die verskil in hantering van hierdie onderwerpe hang myns insiens saam met die verskil in werklikheidsopvattinge en die soort vrae wat omtrent die werklikheid gestel word: volgens McHale (1987a:7) epistemologiese of kennisteoretiese vrae in die modernisme (ook epistemologiese twyfel - vgl. Fokkema 1984:19, ook deur Van Vuuren 1998:101 aangehaal) en ontologiese of synsvrae in die postmodernisme (vgl. hoofstuk 3.5). By 'n bespreking van die "tiperende kenmerke" van verskillende literêre periodes gaan dit dus nie bloot daarom om 'n korrelasie waar te neem tussen byvoorbeeld die voorkoms van onderwerpe soos wetenskap, tegnologie en die elektroniese kultuur in sowel die modernisme as die postmodernisme nie, soos wat Van Vuuren (1998:101) doen, maar om die wyse waarop hierdie sake in onderskeidelik die modernisme en die postmodernisme gemanifesteer, benader en gehanteer word.

Burger (1995a:59) vestig tereg die aandag daarop dat die modernisme as stroming binne die Westerse denke geassosieer word met die Verligting en met die klem op die rede. Dit gaan gepaard met 'n sterk vooruitgangsideaal en gevolglike wetenskaplike en tegnologiese ontwikkelinge. Die modernistiese projek was daarop ingestel om rasonale wetenskap, universele wette en absolute waarhede te ontwikkel en te vestig en om deur die akkumulering van objektiewe kennis die irrasionaliteit van die mite en die godsdiens omver te werp. Wanneer die fundamentele wette en meganismes eers ten volle verstaan word, sal die mens dit alles kan beheer en nie



uitgelewer wees aan die natuur nie, was die redenasie. Die masjien dring gevolglik die 'esoteriese' gebied van die letterkunde binne, sodat "wetenskap en tegnologie" inderdaad nuwe onderwerpe binne die modernistiese stroming is (Fokkema 1984:35). Teen die laat-sestiger, vroeg-sewentigerjare begin die modernistiese visie van onstuitbare vooruitgang en wetenskaplike ontwikkeling egter verflou en word daar vraagtekens geplaas agter die ideale van 'ontwikkeling' en 'vooruitgang'. Hoewel die masjien in verbysterende opsigte die lewe vergemaklik (yskaste, stofsuikers en telefone), slaag die menslike rede nie daarin om konfliktsituasies op te los en twee wêreldoorloë af te wend nie; kernkrag word die ironiese kulminasie van die vooruitgangsideaal.

In postmodernistiese tekste word groot vraagtekens geplaas agter dié sogenaamde vooruitgangsideaal. Wetenskap, tegnologie en elektronika word steeds as onderwerpe benut, maar op 'n ander soortige wyse benader as in modernistiese geskrifte (vgl. Sontag 1990:304). In die derde hoofstuk van sy *Literary History, Modernism, and Postmodernism* benadruk Fokkema (1984:50-51):

In their fiction the Postmodernists do not avoid the world of mechanical devices and science, nor the world of science-fiction [...]. Instead of focussing on the inner self, as the Modernist was tempted to, the Postmodernist does not respect any frontier. His characters may go as far as outer space, or into the distant future. They experiment with drugs or automatization; they indulge in the unstructured mass of words, the library, the encyclopedia, advertising, television and other mass media.

Hierdie aanhaling is in 'n groot mate toepasbaar op Stockenström se *Die haangaanrefrein*, waar grotbewoner en ruimtereisiger in 'n anachronistiese konteks naas mekaar as jagters en storievertellers optree. Sedert die sestigerjare word daar ook elders in die Afrikaanse poësie besin oor die komplekse verhouding tussen die mens en die masjien (Foster en Viljoen 1997:xxxii) en word die masjien terselfdertyd gehuldig én beskuldig.

'n **Tweede** kenmerk wat modernisme en postmodernisme deel, is dié van onbepaaldheid en die sogenaamde oop plek of "hiaat"; "die teks is nooit volledig adekwaat nie", sê Van Vuuren (1998:105 en 101 - vgl. Fokkema 1984:27). Die Iseriaanse 'oop plek' (Iser 1988:216) is egter nie 'n verskynsel wat uitsluitlik tiperend van die postmodernisme is nie; dit is ook 'n belangrike modernistiese verskynsel. Sowel die moderniste as die postmoderniste sien hul onderskeie periodes as tydvakke waarin al die gevestigde waardes onvas is en waarin kohesie ontbreek. In die letterkunde word hierdie verbrokkeling weerspieël in die gebruik wat hulle maak van negering en van oop plekke. Die onderskeie benaderings verskil egter aansienlik (Bertens en D'haen 1988:73):

Modernistiese ficties, echter, dienen tegelykertyd als remedie voor deze fragmentatie, in de zin dat ze hun lezers in staat stellen de betekenis van hun negaties en open plekken in te schatten via een beroep op Lyotards zogenaamde 'metaverhalen' die, hoe tijdelijk of hypothetisch ook (Fokkema en Ibsch 1984), reïntegratie toelaten hetzij op het maatschappelijke hetzij op het persoonlike vlak. Postmoderne ficties onttrekken zich aan een dergelijke reïntegrationalistische lezing, en verzetten zich tegen de typisch modernistische metaverhalen.



Om die sogenaamde kenmerke van die modernisme en die postmodernisme met mekaar te vergelyk sonder om in ag te neem hoe hierdie sake gemanifesteer en gehanteer word, lyk nie na 'n besonder geslaagde onderneming nie.

## 6.12 Stephen Watson, nihilisme en dekonstruksie

In die vorige hoofstukafdeling is aandag bestee aan enkele 'wanopvattinge' oor die konsep *postmodernisme*, en veral oor die verhoudinge tussen *postmodernisme* en *modernisme*. 'n Ander 'wanopvatting' wat ten opsigte van die postmodernisme bestaan, is dat dit gelykstaande is aan Nietzsche se begrip *nihilisme*. Van Vuuren (1998:102-103), byvoorbeeld, verwys na Stephen Watson (1997:32-33) se bevraagtekening van die konsep *postmodernistiese poësie* en sy voorkeur vir 'n bevestigende soort poësie, eerder as die tydgenootlike nihilisme (Watson 1997:105). Tog verleen Watson (1997:106-107) wel erkenning aan 'n postmodernistiese variant van "verstilde leegheid" (Van Vuuren 1998:102). Hier kan verwys word na Ihab Hassan, wat reeds in die vroeë anti-modernistiese fase van die ontwikkelingsgang van die postmodernisme daarna gestreef het om Nietzscheaanse stiltes te bevorder. Die *literatuur van stilte* is vir hom in vele opsigte 'anti-literatuur': dit is anti-kuns, anti-vorm en anti-taal. Bertens (1995:26) verduidelik:

This is what Hassan is after: in a period dominated by the New Criticism and by moral criticism of the Eliot/Leavis variety, he seeks to promote the Nietzschean strain in modern literature. Like Olson and Meyer, Hassan advocates an anti-humanist art that acknowledges and sometimes even glorifies in its representational impotence and avoids the grand gestures of a modernism that from this point of view, was the product of an authoritarian, elitist, and complacent humanism.

Hierdie opvatting sou gaandeweg verander. Teen 1967 doen Hassan in *The Literature of Silence* afstand van 'n tipologiese benadering tot die literatuur van stilte en identifiseer hy die Nietzscheaanse stiltes slegs in die eietydse literatuur, met Henry Miller en Samuel Beckett as die prominentste eksponente. Hy bring egter nie die historiese avant-garde in berekening nie, waarskynlik ten einde die oorspronklikheid van die tradisie van stilte te beklemtoon wat hy aan die skep is vir 'n gehoor wat grootliks onbewus is van die soortgelyke projek van die *nouvelle critique*. In die loop van die sewentigerjare sou Hassan se konsep van die *literatuur van stilte* minder eksklusief kontemporêr wees en sou hy dit herdoop tot *postmodernisme*, 'n verskynsel wat hy in hierdie stadium tipologies benader (Bertens 1995:27). Sy aanvanklike opstand teen die 'groot gebare' van die modernisme en sy voorkeur vir 'n anti-humanistiese kuns wat erkenning verleen aan die onvermoë om te representeer, lei dus uiteindelik tot die erkenning van kontemporêre voorbeelde van die literatuur van stilte (ook in Europa) en van manifestasies van 'n selfs meer radikale stilte in die ander kunste - vergelyk Hassan (1971:254):

But literature lags, as usual, behind other expressions. The arts of silence show greater exuberance in random music, concrete poetry, computer verse, electronic dance, guerilla theatre, deliquescent sculpture, autodestructive media, packaged nature, psychedelic spectacles, blank canvases and plain happenings. Pop, Op, Funk, Concept, Topographic, and



Environmental art proliferate, interpenetrate, even as new kinds of anti-art generate newer styles.

Hassan (1971:248) onderskei twee soorte stiltes, naamlik die negatiewe eggo van taal, wat outo-destrukties, demonies en nihilisties is, en die positiewe stilte, wat self-transenderend, sakramentaal, onbeperk is. Die onderskeid wat Watson in sy *A Writer's Diary* tref tussen "contemporary linguistic nihilism" (1997:105) en "a species of poetry to be wrought from absence rather than presence" (1997:106-107) sou myns insiens herlei kon word tot Hassan se onderskeid. Vir Watson is die 'aanvaarbare spesie' van die postmodernisme blykbaar dié variant wat die resonansie van leegheid is - wat hy ook al daarmee mag bedoel. Soos wat ek in byvoorbeeld hoofstuk 1.4.1 betoog, is dit 'n misverstand om die postmodernisme gelyk te stel met of te beperk tot 'n dekonstruktivistiese nihilisme. Sekere van Watson se uitsprake berus op 'n vertekstualiseerde werklikheidsopvatting wat een of twee dekades gelede in swang was.

### 6.13 'n Voorbeeld van 'n postmodernistiese teks: Breyten Breytenbach se *Soos die so*

Van Vuuren (1998:103-107) se "kort bespreking" van Breytenbach se *Soos die so*. *Toktokkie se nagregister* (1990) as "voorbeeld van 'n postmodernistiese teks" (Van Vuuren 1998:103) bied insae in haar beskouing en hantering van die postmodernisme. Sy konsentreer naamlik op die strukturele hiaat in die bundel, wat ver-oorsaak is deur Breytenbach se gevangenskap: dié "dagboek-in-verse" bestaan naamlik uit twee afdelings wat verse bevat wat onderskeidelik in 1974 en 1988 geskryf is. *Soos die so* is vir Van Vuuren (1998:105) "in buitengewone opsig 'n postmodernistiese teks: omdat daar geen direkte verwysings is na wat tussen 4 September 1974 en 16 September 1988 gebeur nie, moet die leser self die hiaat vul". Hierdie stelling suggereer dat die onvoltooidheid (onadekwaatheid) van die teks en die deelname van die leser by uitstek vir Van Vuuren die postmodernisme kenmerk. Ander kenmerke wat implisiet in die bespreking van hierdie "postmodernistiese teks" teenwoordig is, en wat ek ter wille van die argument uit Van Vuuren (1998:103-106) se betoog ekstraheer, soos wat sy ten opsigte van Fokkema (1984) en Foster en Viljoen (1997) doen, is die volgende: genre-vermenging ("'n aparte prosa-inleiding"), metafiksie ("kuns teoretiese besinning"), eksperimentering ("kreatiewe eksperiment"), selfrefleksie ("outobiografiese intensie met psigologiese peiling"), die stryd tussen estetiek en politiek ("die nuttelose estetiese" en "die nuttige"), die komplisering van die teenstelling feit teenoor fiksie ("geskiedenis" teenoor "poësie"), fragmentering en diskontinuiteit ("'n gefragmenteerde teks"), labirinteffekte ("die postmodernistiese 'mise en abyme'"), ironie ("die ironiese konteks van die bundel"), seksualiteit ("'n verkragtingstoneel"), die betwyfeling van werklikheidsvoorstellings en die problematiek van referensialiteit ("die uitskakeling van die mimetiese element, die ontkragting van die verband tussen woorde en die 'werklikheid' waarna hul verwys"), intertekstualiteit ("Ballade van die bose") en onsekerheid ("ontworteling").

Omdat hierdie kenmerke in isolasie beskou myns insiens sowel 'modernisties' as 'postmodernisties'



kan funksioneer, word Van Vuuren (1998:101) se argument in die tweede afdeling van haar artikel ondermyn. Sekere van dié kenmerke herinner naamlik sterk aan Fokkema se "tiperende kenmerke van modernisme in die prosa". Daar is inderdaad (as ek Van Vuuren se woorde ter wille van die argument mag verwring) "merkwaardige ooreenkomste - buiten dat hy dit het oor die modernisme", terwyl Van Vuuren besig is om 'n "voorbeeld van 'n postmodernistiese teks" te bespreek (Van Vuuren 1998:101 en 103). Haar teksanalise ondermyn dus enersyds haar teoretiese standpuntinnames, maar bevestig terselfdertyd die postmodernismebegrip van *Poskaarte* se samestellers.

Uit die teksbesprekings is dit nie altyd duidelik waarom Van Vuuren die betrokke gekose verse uit *Soos die so*, in die besonder "5 Februarie 1974" en "17 Desember 1988", as postmodernisties beskou of waarom sy hulle binne 'n postmodernistiese raamwerk situeer nie. Sy bespreek hierdie tekste bloot in die sosio-politieke kontekste van respektiewelik gevangenskap en ballingskap. Dit is nie my doel om uitgebreid kommentaar te lewer op Van Vuuren se analyses of om die onderhawige gedigte in diepte te bespreek nie. Ek volstaan egter deur te beweer dat dié twee postmodernistiese gedigte as historiografiese metagedigte beskou kan word.

In die geval van "5 Februarie 1974" is dit duidelik dat hier 'n herskrywing van 'n gemarginaliseerde of versweë stuk geskiedenis plaasvind, naamlik dié van Abraham Tiro, waarskynlik 'n studente-leier van die swart Bewussynsbeweging. Hierdie kleingeskiedenis word aangebied as 'inskrywing' in 'n persoonlike 'dagboek' *cum* digbundel (Huysamer 1997:29 en 30 noem dit 'n "metadagboek"), en sodoende word die tradisionele teenstelling van politiek en esteties geproblematiseer. Die fiksionaliseringsproses word vooropgestel nie net deur die datum bo-aan en die voetskrif onderaan die vers

#### 5 Februarie 1974

daar was 'n swartman sy naam was Tiro  
(en Tiro lê in sy eie bloed)  
wou mos geleerdheid gaan haal by 'n 'universiteit'  
(en Tiro lê in sy eie bloed)  
waar hy hardegat getrek het om sy opvoeding tóe te pás  
(en Tiro lê in sy eie bloed)  
toe voor hy nog verban kon word tot die staat van leefdoories  
het hy sy geboortegrond se stof afgeskud  
vir 'n dorp met die naam Gaberone in 'n land  
met die naam van Botswana in die woestyn  
met oral vlammetjies van 'n stryd-om-vryheid  
wat sy woorde laat ontbrand het...  
en die baas moes toon dat 'n windgat kaffer  
sy plek moet ken, of so nié...  
en die baas het vir Tiro 'n slimboek geos  
en Tiro lê in sy eie bloed  
en Tiro lê in sy eie bloed  
en Tiro is die binnevlam binne die rooi

('boeke is bomme, vir my dooie broer, Abraham')

nie, maar ook deur die meervoudige vertelwyse: 'n heteroglossie van stemme, wat nie deurentyd duidelik onderskeibaar is nie, maar vervolgens ter wille van analitiese oorweginge van mekaar onderskei word.

Eerstens is daar 'n skynbaar selfversekerde verteller wat die 'verhaal' van Tiro op leedvermakerige en neerhalende wyse vertel; hy is duidelik 'n ondersteuner van "die baas", of tree moontlik as spreekbuis van die anonieme maar magtige "baas" op. Van Vuuren (1998:104) se mening dat die



gesimuleerde vertelstem dié is van 'n arrogante wit rassis, is binne die gedigkonteks aanvaarbaar, maar 'n mens sou terselfdertyd ook kon redeneer dat dit die ironisering van 'n 'blanke standpunt' is, nie noodwendig deur 'n wit spreker nie. Dié sarkastiese vertelstem (of skynbaar sarkastiese vertelstem) word geopponeer deur 'n vertelstem wat binne bepaalde begrensinge (ikonomies voorgestel deur die hakies) 'n teennarratief vertel en reeds aan die begin van die eerste narratief die uiteinde van die gebeure vooruitloop deur 'n driedubbele herhaling van Tiro se lot, as 't ware in prewelende inkantasie. In die laaste drie reëls van die gedig is dit asof die twee 'opponerende' stemme oormekaarskuif: die feitelike konstatering dat Tiro uiteindelik deur 'n pakketbom ('n "slimboek") gedood is, word geïroniseer deur die naklank van die inkantasie van Tiro se simpatiseerder of simpatiseerders; die elegiese refrein verskyn nou sonder hakies. Die opponerende narratiewe van Tiro se kleingeskiedenis lewer bewys van die kompleksiteit van die omsettingsproses van gebeurtenis tot 'feit': die perspektief, instelling en ideologie van getuie, rapporteerder of historiograaf bepaal hoe 'feite' geboekstaaf word. In die voetskrif word die anonimiteit van die spreker of sprekers teengewerk wanneer die dagboekskrywer vir Abraham Tiro eien as "my dooie broer". Hieruit blyk die ideologiese voorveronderstelling van die dagboekskrywer *cum* digter duidelik. Retroaktief gelees is die hand en die stem van die dagboekskrywer/digter regdeur die gedig herkenbaar. Dit blyk nie net uit die inkanterende toon nie, maar ook uit die ironisering (die 'sarkastiese' vertelstem wat blyk uit die modaliteitswoord "mos" in reël 2 en die 'opsetlike' pejoratief "kaffer" in reël 13), die woord- en leestekengebruik (die samestelling "stryd-omvryheid" in reël 11, die kwalifiserende enkelaanhalingstekens rondom "universiteit" in reël 3, en die aksenttekens en stippels in reëls 5, 12 en 14). Hoewel hierdie gedig myns insiens nie beskou kan word as een van die mees opvallend postmodernistiese gedigte van Breyten Breytenbach nie, dra die heteroglossie van stemme (nageboots al dan nie) en die verskuivende perspektiewe by tot 'n sekere mate van onbepaaldheid in die gedig.

'n Postmodernistiese leesbenadering stel vrae aan 'n teks wat 'n modernistiese leesbenadering nie sou stel nie - vergelyk McHale (1987a:10): Watter wêreld word deur die teks voorgestel? Hoe verskil hulle van mekaar? Wat gebeur wanneer hulle gekonfronteer word of wanneer die grense tussen hulle oorskry word? Deurdat die "swartman" Tiro dit durf waag om die daargestelde grense van die (swart) 'wêreld' te oorskry deur universiteit toe te gaan en sy opvoeding in die praktyk toe te pas, waarskynlik deur bevraagtekening van die meesternarratief van die apartheids-wêreld, word hy geïdentifiseer as 'n opstandeling. Voordat hy uit die apartheidstaat verban kan word "tot die staat van leefdooies" (reël 7), verlaat hy die land vir 'n ander, vreedsaamer 'wêreld' - dié van Botswana. Dit is egter duidelik dat die "baas" bewus is van Tiro se identiteit en sy bewegings (let op die herhaling van die woord "naam" in reëls 1, 9 en 10). Omdat hy "sy plek moet ken", word 'n "slimboek" aan hom gepos (reëls 14-15; 'n bom gekamoeifleer as boek) sodat hy uitgewis kan word en die laaste grens moet oorskry na die wêreld van die dood. Die spreekwoord



"slim vang sy baas", wat hier as interteks benut kan word, is skrynend ironies: 'n mens kan té slim probeer wees en dan daarom misluk (HAT).

'n Postmodernistiese gedig soos "5 Februarie 1974" plaas vraagtekens agter die metanarratiewe van die beherende instansies en die stem van die "baas". Ook word die problematiek van referensialiteit aangespreek: boeke is nie noodwendig middele om die geleerdheid en die opvoeding mee te bevorder nie, maar boeke kan 'slimboeke' en bomme wees (vergelyk die voetskrif). Selfs die eienaam "Abraham", Hebreeus vir *vader van 'n menigte* (*Bybelse ensiklopedie* 1977, deel I:10), word geïroniseer: Abraham Tiro is nou die dagboekskrywer *cum* digter se "dooie broer".

Nog 'n gedig uit die bundel *Soos die so* wat Van Vuuren (1998:106-107) betrek maar wat sy nie eksplisiet as postmodernisties eien nie, is "17 Desember 1988" (haar analise is wel deel van die "kort bespreking van Breytenbach se *Soos die so* (1990) as voorbeeld van 'n postmodernistiese teks" - Van Vuuren 1998:103). Hoewel hierdie gedig nie op die oog af 'n duidelik identifiseerbare historiese inhoud het nie, kan dit ook as historiografiese metagedig beskou word omdat dit as dagboekinskrywing die persoonlike kleingeskiedenis van die digter "Al Skrywende" aanbied en die metapoëtiese inslag van die bundel bevestig.

#### 17 Desember 1988

hierdie ding (wat fancy tolke exile roep)  
is pal met jou in wagkamer en op stoep  
los jou nooit, vat jou saam na vreemde plekke  
nag na nag in 'n ander gevlekte bed  
is jy die eierlose nes van die diefvoël

in duisternis se hartjieberg rammel en tril  
o gits my heiland nooit volprese  
'n trein deur die weiland van jou slape

is dit water wat so 'n ongehoorde koekoektaal  
inspeksel in afvoerpyp en geut?  
sigeuners bring jille en drome op die planke

verwilder uit jou boom mompel jy van gans en van spuit  
in die spieël beken jy die blou gesig  
wat laf geword het

tussen sooikoue lakens sal hierdie ding  
jou weer in sy arms neem op reis  
na die ou bekende aapasem se aanpasritme en ruim:

sing, sing, my maat, sing!

Ten spyte van die skynbare afwesigheid van politieke aspekte weet die leser dat die politieke omstandighede van die apartheidsstaat gelei het tot Breytenbach se ballingskap - "hierdie ding (wat fancy tolke exile roep)". Hierdie "ding" is moontlik die "ou bekende aapasem" wat nie met die naam 'ballingskap' benoem word nie, maar in 'n parentese op 'n dubbeld verwyderde manier "exile": 'n woord in 'n ander taal, deur ander gebruik, ander wat 'n bepaalde situasie of werklikheid vertolk of omsit in woorde. Hiermee kom die postmodernistiese bemoeienis met die ontoreikendheid van taal aan bod. Hierdie moeilik benoembare "ding" dwing die digter tot bepaalde (ook digterlike) aanpassings, tot 'n ander tempo of pas, en tot 'n ander ruim(-te) of milieu (tweede laaste reël). Die domein van die "ding" is dié van "vreemde plekke" (strofe 1, reël 3) en "duisternis" (strofe 2, reël 1); van ontheemding en afsondering ("verwilder uit jou boom" - strofe 4, reël 1), van koue, verstarring en selfs van die dood ("die blou gesig" en "sooikoue lakens" - respektiewelik strofe 4, reël 2, en strofe 5, reël 1). Dit is 'n gebied of wêreld van ontologiese twyfel en onsekerheid: is die spreker 'n "diefvoël" of "die eierlose nes van die diefvoël" (strofe 1,



reël 5)? Wat was eerste: die eier of die voël? Wat is dit wat hy hoor "in afvoerpyl en geut" (strofe 3, reël 2)? Wie is dit wat vir hom sê "sing, sing, my maat, sing!" (slotreël), of is dit selfaanspreking?

Die stereotipiese siening van die digterlike taak as melodieuze voëlsang word terselfdertyd in dié gedig onthul. Die digter is geen singvoël wie se gefluit die sinne streel nie; hy is die een wat "verwilder" is uit sy boom, hy is "die eierlose nes van die diefvoël". Hy is dus nie net afwesig nie, maar deur die gelykstelling (deur middel van metonimie) met "eierlose nes" is hy enersyds 'n voorstelling van nie-bestaan en nie-syn, en andersyds van skaamtelose opportunisme en appropriëring. Die woord "diefvoël" verwys hier moontlik na die voëls van die koekoek-familie (*Cuculidae*) wat hul eiers in die neste van ander voëls lê en wie se kleintjies die eiers en kleintjies van die niksvermoedende pleegouers uitskop (Roberts 1972:233). Sodoende word die pleegouers van hul kleintjies beroof en word hulle van die rede vir hul sorg, aandag en moeite besteel. Hierdie lesing word versterk deur die woord "koekoektaal" in strofe 3, wat betrekking kan hê op die prosesse wat in die onbewuste van die digter plaasvind en wat mede (naas die ballingskap) daartoe bydra dat hy uiteindelik sal "sing" of skryf. 'n Seksuele interpretasie van die gedig is ook nie uitgesluit nie en versterk die metapoëtiese narratief; masturbasie word dikwels in Breytenbach se poësie gelykgestel met die skryfaksie (Louise Viljoen 1988:93). Die sang wat hierdie nie-voël egter gaan voortbring (die laaste reël kan moontlik ook as selfaanspreking opgevat word), is die gevolg van oportunisme, inbraak, geweld en uitbuiting. Die uitgekanselleerde of geraseerde diefvoël sing soos hy gebek is: daarom is sy sang terselfdertyd die bieg of skulderkenning van iemand wat ondervra word of veroordeel is. Hierdie gedig van Breytenbach oor die "diefvoël" bevestig die selfsiening van heelwat kontemporêre digters: hulle beskou hulself nie meer as profete nie, maar as skelms en diewe (vgl. Foster en Viljoen 1997:xxxiii). Die digter is terselfdertyd voël en non-voël. Hy is Derridiaans gesproke 'under erasure' geplaas (Derrida 1976:19) - deurgehaal, geskrap, uitgewis: ~~voël~~. En tog is hy nog singend, skrywend en protesterend agter die tralies van die skrapteken: 'n rasuur.

#### 6.14 Postmodernisme en postmoderniteit

Indien geredeneer word dat die Afrikaanse poësie vanaf die sestigerjare geproduseer is in die era van die postmoderniteit<sup>24</sup>, dan sou geriefshalwe in die breë hierna verwys kon word as 'postmodernistiese poësie'. Sodanige etikettering is inderdaad 'n growwe vereenvoudiging. Saam met Van Vuuren (1998:100) kan daar gevra word: "watter waarde het so 'n onderskeiding dan nog?" Die postmodernisme is immers nie volgens alle navorsers die "meesternarratief van ons dag nie" (vgl. Van Collier 1999:14<sup>25</sup>). Dit is ook nie noodwendig die enigste of dominante kultuurstroming in die

<sup>24</sup> Sien hoofstuk 1.4.1, hoofstuk 3.2 en hoofstuk 4.4.3 in verband met die postmoderniteit.

<sup>25</sup> Volgens Van Collier (1999:14) ondermyn *Poskaarte* sy eie postmodernistiese standpunt "deur alle tekste in die keurslyf van die meesternarratief van ons dag, die postmodernisme, in te pas". Navorsers oor die postmodernisme is maar té goed bewus van hierdie 'catch 22'-situasie. Hierdie [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolg.]



Afrikaanse poësie sedert 1960 nie, sodat daar in hierdie poësiekorpus ook ander strominge merkbaar is, onder meer die modernisme.

Die vraag is nou: Moet die etiket *postmodernistiese poësie* nie gereserveer word vir tekste wat 'intrinsiek' postmodernisties is nie? Van Vuuren (1998:107) verwys hier na "Breytenbach se oeuvre, veral vanaf die tronkpoësie, asook Opperman se *Komas uit 'n bamboesstok*, Antjie Krog se *Lady Anne* en Stockenström se *Die heengaanrefrein*". Ook hierdie soort etikettering is nie sonder probleme nie. Twee voorbeelde: Breytenbach se bundel *Soos die so* besit heelwat modernistiese elemente. Alreeds die dagboekformaat bewerkstellig 'n assosiasie met die modernisme (Fokkema 1984:15; sien hoofstukafdeling 6.11 hierbo). Ook is daar 'n modernistiese verlange in die bundel om die "gaapding te genees" en sodoende tot heling te kom ("10 Oktober 1988"). Voorts is daar in Antjie Krog se "Die leeu en die roos" uit *Otters in bronslaai* (1981), waarna Van Vuuren (1998:102) ook verwys, 'n aansluiting by die tradisionele historiese fiksie, hoewel daar heelwat elemente is wat dui in die rigting van 'n postmodernistiese bewustheid (Viljoen 1991:57-79)<sup>26</sup>.

Die probleem wat Van Vuuren (1998) het met die legimiteit en toepasbaarheid van die term *postmodernistiese poësie* ondervind, is nie uniek nie. Ook Marcel Janssens stel vrae oor die elasticiteit van die begrip *postmodernisme*. Net so kan geredeneer word dat die begrip *Romantisisme* te rekbaar is om enige doel te dien. Tydens 'n lesing in die Departement Afrikaans en Nederlands van die Universiteit van Stellenbosch wys Anne-Marie Musschoot van Gent in 1998 juis op die tientalle omskrywinge van die begrip *Romantisisme* in die Nederlandse woordeboek. En tog is dit 'n nuttige term om te gebruik omdat daar 'n algemene betekenis daaraan verbonde is. In 'n hoofstuk getitel "The Name and Nature of Modernism" verstrek Bradbury en McFarlane (1985:23) 'n soortgelyke voorbeeld:

A O Lovejoy has pointed out that we use the term 'romanticism' to mean not only a wide variety of different things but a wide variety of contradictory things. So we do; and the quest for definition is now raging again. But Romanticism has a recognizable general meaning and serves as a broad stylistic description of a whole era. What, though, is so striking about the modern period is that there is no word we can use in quite the same way.

Hoewel nie al die skrywers van die tydperk 1890-1930 as moderniste bestempel kan word nie, skryf Bradbury en McFarlane (1985:52) in die slot van die hoofstuk as volg:

---

dilemma kan ondervang word deur 'n akkomoderende houding van "én...én", nie 'n afwysende houding van "óf...óf" nie. Dit is waarskynlik ook die rede waarom die hibriediese postmodernisme-opvatting van Hutcheon (1988 en 1989) so gewild is.

26

Van Vuuren (1998:102) se opmerking dat Viljoen (1991) in hierdie artikel betoog dat die siklus "Die leeu en die roos" "'n duidelik modernistiese inslag" het, is 'n ooreenvoudiging van Viljoen se fyn genuanseerde bespreking. Om die waarheid te sê, Viljoen gebruik nie die woord "modernisties" ten opsigte van hierdie siklus nie, maar na aanleiding van McHale (1987:86-96) gebruik sy die aanduiding "klassieke historiese fiksie". Hoewel Viljoen (1991:63) beweer dat dit van meet af aan duidelik is dat die hantering van historiese gegewens in hierdie siklus verband hou met die "klassieke" eerder as met die postmodernistiese historiese fiksie, is daar reeds verskeie elemente wat dui in die rigting van 'n postmodernistiese bewustheid wat uiteindelik in *Lady Anne* 'n hoogtepunt bereik: supplementering, herskrywing, hersirkulering, problematisering van die grens tussen feit en fiksie, en die werklikheidskeppende aspek van die skryfdaad. Aan hierdie sake bestee Viljoen uitvoerig aandag.



Modernism may be a stylistic abstraction, one exceptionally difficult to formulate. But it does catch under its loose but invigorating label a large number of writers who manifest art for us in a major way.

Hoewel etikettering miskien die indruk mag wek van presisering, is dit nie altyd moontlik om 'n bondige, nougesette en allesomvattende definisie of omskrywing van 'n spesifieke fenomeen te gee nie. Ten opsigte van die postmodernisme sê Hassan (1986:503): "I can propose no rigorous definition of it, any more than I could define modernism itself". Hoewel daar moontlik nie 'konsensus' bestaan oor die legitimitéit van die konsepte *modernisme* en *postmodernisme* nie, is dit myns insiens tog waardevol om hierdie terme by wyse van *onderlinge afspraak* te hanteer. Dit is veral nuttig om die term *postmodernisme* te gebruik ten opsigte van die paradigmatuif wat in die twintigste eeu in spesifiek die Westerse kultuur plaasgevind het, min of meer sedert die Tweede Wêreldoorlog. Ten opsigte van die Afrikaanse letterkunde, is die verskuiwing na 'n nuwe toonaard ietwat later. Moontlik staan ons nog te naby aan die letterkunde van ons eie tyd om uitsluitel te gee oor literêre periodes en style en oor terminologiese etikette. Tog wil dit voorkom asof daar sedert die sestigerjare 'n verskuiwing plaasgevind het in die wyse waarop 'n beduidende gedeelte van die Afrikaanse poësiekorpus geskryf en gelees word; die term *modernisme* is myns insiens nie toepaslik is op dié tekskorpus nie. Hierdie proefskrif wil betoog dat 'n postmodernistiese leesstrategie ander soorte vrae ten opsigte van literêre tekste kan stel as wat 'n modernistiese strategie doen en dat 'n postmodernistiese raamwerk die geleentheid bied om die Afrikaanse poësie ter wille van vergelykingsdoeleindes binne 'n internasionale konteks (sy dit dan 'n Westerse konteks) te situeer.

Nadat die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme nagegaan is, spesifiek binne die Amerikaanse konteks (hoofstuk 4), en nadat aandag bestee is aan die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die literatuur van die Lae Lande en in die Afrikaanse letterkunde (hoofstukke 5 en 6), word daar in die res van die studie gekonsentreer op 'n spesifieke soort postmodernistiese poësie, naamlik dit wat ek na aanleiding van Linda Hutcheon (1988) se teoretisering *historiografiese metapoësie* wil noem.

In die volgende hoofstuk word aandag bestee aan die komplekse verwantskap tussen historiografie en poësie, aan die omsetting van 'n historiese gebeurtenis tot feit en tot fiksie. Die voorbeeldteks is Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" uit die bundel *Rasuur* (1993). Twee gedigte van P.J. Philander word ook betrek, naamlik "Die klippe praat" uit *Vuurklip* (1960) en "Genesis" uit *Konka* (1978).



## Hoofstuk 7

### Historiografie en poësie: "Apollo Smintheus" van Pirow Bekker as historiografiese metagedig

When we try to do scientific history, do we really do something scientific, or do we too remain astride our own mythology in what we are trying to make as pure history?

Claude Lévi-Strauss

Contemporary myth is discontinuous. It is no longer expressed in long fixed narratives but only in 'discourse'; at most, it is a *phraseology*, a corpus of phrases (of stereotypes); myth disappears, but leaving - so much the more insidious - the *mythical*.

Roland Barthes

#### 7.1 Die omsetting van gebeurtenis tot geskrewe teks

In die voorafgaande hoofstukke is aandag gegee aan die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in die Amerikaanse, die Nederlands/Vlaamse en Afrikaanse literêre sisteme. Die doelstelling was nie net om 'n historiese oorsig van die ontwikkeling van die postmodernisme te gee en om die aandag te vestig op verskillende postmodernisme-opvattinge nie, maar ook om sekere teoretiese begrippe aan die orde te stel. Ter voorbereiding van 'n bespreking van Wilma Stockenström se epiese gedig *Die heengaanrefrein* vind daar in hierdie hoofstuk 'n voorlopige verkenning plaas van die konsep *historiografiese metapoësie*, met as ondersoekobjek Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" uit die bundel *Rasuur* (1993). 'n Eerste fase in hierdie verkenningsreis is 'n ondersoek na die dinamiese interaksieprosesse wat plaasvind wanneer die geskiedkundige of digter met die gebeurtenisse van die verlede omgaan (hoofstuk 7.1). Die wyse waarop 'n historiese gebeurtenis omgesit word tot 'n feit of feite geskied nie op 'n onskuldige, neutrale of objektiewe wyse nie. Seleksie en kombinasie vind op alle vlakke van die historiografie plaas: dit geld sowel die skryf van joernale deur die historiese personasies self; as die skryf van 'sekondêre' bronne deur historici, wat van die joernale gebruik maak; as die skryf van fiksie of poësie deur skrywers wat verskillende moontlike bronne benut (hoofstuk 7.2). Wat die letterkunde betref, oefen ramingsprosedures en interpretasiestrategieë 'n invloed op die skryf- en leeshandeling uit. Wanneer daar by die lees van 'n teks van 'n modernistiese raamwerk of van 'n strukturalistiese strategie gebruik gemaak word waarby binêre opposisies funksioneer, kan dit tot 'n ander lesing van "Apollo Smintheus" lei as by 'n postmodernistiese raming waar gebruik gemaak word van desentrering en problematisering (hoofstuk 7.3). Sake waaraan in dié verband aandag gegee word, is die *vertelwyse*, *feitelike bewysmateriaal* en die *mite* (hoofstuk 7.4-7.6). Hierdie aspekte dra by tot die identifisering van die Bekker-gedig as historiografiese metagedig, dit wil sê as 'n gedig wat bewus is van die eie estetiese aard daarvan, maar terselfdertyd historiese gebeurtenisse en personasies as intertekste betrek; dit is 'n gedig wat blyke gee van 'n besinning oor die literêre en historiografiese



skryfproses. Die manifestering van die fenomeen van intertekstualiteit binne modernistiese en postmodernistiese raamwerke word vlugtig nagegaan in P.J. Philander se gedigte "Die klippe praat" en "Genesis" (hoofstuk 7.8). Samevattend word verslag gedoen van die wyse waarop "Apollo Smintheus" vier kwessies hanteer wat volgens Hutcheon (1988) kenmerkend is van die bemoeienisse van die historiografiese metafiksie: intertekstualiteit, referensialiteit, subjektiwiteit en ideologie (hoofstuk 7.9).

### 7.1.1 Feit en fiksie?

By die bespreking van 'n historiese roman of 'n historiese gedig word die terme *feit en fiksie* algemeen gehanteer - gewoonlik in hierdie volgorde. Die sekwenstiële kombinasie van hierdie konsepte impliseer dat hulle in 'n kousale en selfs hiërgargiese verhouding tot mekaar staan: eers die feitlike, dan die fiktiewe; feit geniet voorrang bo fiksie; feit is gegrond op die werklikheid, fiksie is nabootsing en verdigsel; feit verteenwoordig die oorspronklike, onweerlegbare en essensiële waarheid, fiksie impliseer die verbeelding; feit is gegewe, fiksie is gefabriseerd. Etimologies staan hierdie twee konsepte egter nie so ver verwyder van mekaar nie (*Afrikaanse etimologieë*; Brink 1987:38, Van Heerden 1997:73, Van Zyl 1995:107 en Webster). Die woord *fiksie*<sup>1</sup> is afgelei van die Latynse werkwoord *ingere*, wat *om te maak, te skep, te vorm, te fatsoeneer* of *te boetseer* beteken (soos om aan 'n stuk klei vorm te gee). Die woord *feit* is weer afkomstig van die Latynse woord *facere*, wat *om te maak* of *te doen* beteken. Dat ook die feitlike etimologies 'n *maak*-element bevat, loënstraf die siening dat feite onwrikbare waarhede is en beklemtoon die gekonstrueerde aard daarvan. Reeds op grond van die etimologie wil dit voorkom asof sowel fiksie as feit gefabriseerde voortbrengsels is.

Net soos in die geval van die woorde *feit en fiksie*, staan *historie* en *storie* etimologies nie ver van mekaar af nie. Die woord *historie* is sinoniem met *navraag, inligting, geskiedverhaal* en *geskiedenis* (HAT), met *kennis wat deur ondersoek verwerf is* (WAT). Die woord is afkomstig van die Grieks-Latynse woord *historia*, met die betekenis van *inquiry, information* en *narrative* (Webster). Met laasgenoemde betekenis, dié van die narratief, word die terrein van die *storie* bestryk - en inderdaad is *storie* afgelei van *historie*. Hoewel *storie* dus wesenlik deel is van *historie*, het Aristoteles 'n skerp onderskeid getref tussen geskiedenis en poësie (tragedie): die geskiedenis vertel van dit wat reeds gebeur het, terwyl die poësie vertel van dit wat *kan* of *mag* plaasvind. Hul temporele belange verskil dus: die verlede is die terrein van die geskiedenis, terwyl die poësie te doen het met een of ander hipotetiese teenwoordige of toekomstige tyd. Dit beteken egter nie dat historiese gebeurtenisse en personasies nie in tragedies voorgekom het nie; niks kan verhoed dat dinge wat werklik gebeur het, dat dit ook dié soort ding mag wees wat *moontlik* kan gebeur nie.

<sup>1</sup> In aansluiting hierby kan gewys word op die etimologie van die woord *poësie*: dit is afkomstig van die Griekse woorde *poiein, poietes* en *poiema*. Die werkwoordvorm *poiein* beteken *om te maak, te skep* of *te komponeer*; die naamwoord *poietes* beteken *digter* of *komponis*; en *poiema* beteken *maaksel, gedig* of *komposisie* (Grové 1964:72, Bressler 1994:14 en Webster).



Voorts was Aristoteles van mening dat die poësie meer oor algemene waarhede handel, terwyl die geskiedenis met die besondere te doen het - die poësie druk die universele uit, die geskiedenis die besondere. Dié punt hou ernstige implikasies in, nie net vir hul onderskeie metodologieë nie, maar ook vir hul relatiewe status. Omdat die poësie met die universele te doen het, is dit vir Aristoteles meer filosofies en verhewe as die geskiedenis. Southgate (1996:15) vat saam:

Aristotle thus proposes here a view of history, in terms of which it is identified with a mechanical procedure of recording particular data, without any need for that imaginative understanding and interpretative flair which enable one to generalise from such particulars. That superior function is now reserved for poetry.

Deur die redenasie dat die digter dinge presenteer nie soos wat hulle is nie maar soos wat hulle veronderstel is om te wees, weerlê Aristoteles Plato se siening dat die digter bloot 'n nabootsing naboots; met die klem op die universele kom die digter volgens Aristoteles eintlik nader aan die ideaal as wat Plato meen (Bressler 1994:14). Nieteenstaande hierdie onderskeid het baie historici ná Aristoteles gebruik gemaak van die tegnieke van fiksionele representasie om verbeeldingryke voorstellinge van die historiese, werklike wêreld te skep. Geskiedenis en fiksie was nog altyd "notoriously porous genres", meen Hutcheon (1988:106). Die postmodernistiese roman problematiseer juis die 'grense' tussen die feitelike en die fiktiewe en stel pertinente vrae oor die konvensies van die twee dissiplines of genres. Dit is myns insiens ook die geval met die postmodernistiese poësie, in die besonder daardie soort gedigte wat ek na aanleiding van Hutcheon (1988 en 1989) *historiografiese metapoësie* wil noem.

Net soos in die geval van die geskiedskrywing kan historiografiese metagedigte nie ontkom aan 'n besinning oor die status van hul 'feite' en die aard van die getuieniswaarde van die dokumentêre bronne wat hulle gebruik nie. Vele vrae kan gestel word oor die benutting van dokumentêre materiaal by die skryf van 'n gedig. Kan daar hoegenaamd neutraal en objektief met historiese (en historiografiese) bronne omgegaan word? Sluip interpretasie nie onvermydelik binne wanneer daar genarratiseer word nie? Immers, sê Hutcheon (1988:122): "The epistemological question of how we know the past joins the ontological one of the status of the traces of that past."<sup>2</sup> Die postmodernisme bied nie kitsklaar antwoorde op hierdie soort vrae nie, maar die historiografiese metafiksie en die historiografiese metapoësie gee blyke van 'n onderskeid tussen *gebeurtenisse* (*events*) en *feite* (*facts*) - 'n siening wat ook deur heelwat historici gehuldig word (Hutcheon 1988:89, 122<sup>3</sup>). Sowel die historiografie as die literatuur 'besluit' welke gebeurtenisse hulle tot feite gaan maak. Dit impliseer dat nie alle voorvalle tot feite gemaak word nie en voorts dat die hersirkulering van feitelike data telkens herinterpretasie beteken. Die verlede het wel as

<sup>2</sup> In hoofstuk 3.5 is reeds daarop gewys dat Hutcheon se hantering van epistemologie en ontologie verskil van dié van McHale (1987a).

<sup>3</sup> Derrida (1988a:108) bestempel *event* as "this loaded word" omdat hierdie gelade en belaste woord 'n betekenis bevat wat juis deur die strukturalistiese denke gereduseer of bevraagteken word. Binne die ruimer teksopvatting van 'Daar is niks buite(n) die teks nie' (Derrida 1976:158) kan ook 'n gebeurtenis as 'n teks beskou word. In hierdie proefskrif word daar in navolging van Hutcheon (1988) en ter wille van analitiese doeleindes egter wel onderskei tussen *gebeurtenis* en *feit*, juis omdat 'n *ekstreme* tekstualiteitsbenadering afgewys word.



'empiriese werklikheid' bestaan, maar enige historiese kennis daaromtrent word semioties oorgedra; die verlede is dus nie ongemedieerd benaderbaar nie (Hutcheon 1988:97). Met verwysing na die teoretisering van Dominick LaCapra betoog Hutcheon (1988:122) dat die dokumente of artefakte wat deur historici gebruik word, nie neutrale getuies lewer vir die rekonstruering van verskynsels wat een of ander onafhanklike bestaan voer nie. Alle dokumente prosesseer inligting en die wyse waarop hierdie proses plaasvind, is op sigself 'n historiese feit wat die dokumentêre voorstelling van historiese kennis beperk. Hierdie soort insigte het gelei tot die ontwikkeling van die geskiedenissemiotiek - "for documents become signs of events which the historian transmutes into facts" (vgl. Hutcheon 1988:122). Ook funksioneer hulle as tekens binne reeds gesemiotiseerde kontekste, wat self afhanklik is van bepaalde instellings (in die geval van amptelike verslae) of individue (in die geval van ooggetuieverslae).

In hierdie hoofstuk word Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" uit sy bundel *Rasuur* (1993) as vertrekpunt benut om sekere aspekte van die teorie en praktyk van die historiografie en die historiografiese metapoësie aan die orde te stel en om enkele tendensies van laasgenoemde uit te wys, tendensies wat as postmodernisties bestempel sou kon word. Dit word gedoen deur te kyk na die representasie van gebeurtenisse en na die verkryging, hantering en aanwending van feitemateriaal in sowel die historiografie as in die poësie - kortom: na die omsetting van gebeurtenis of voorval tot feit. In die onderhawige geval<sup>4</sup>: die transformasie van gebeurtenis (die "landsreis"<sup>5</sup> van Jonas de la Guerre) tot geskrewe teks<sup>6</sup> (die 'oorspronklike' reisjoernale, ander historiografiese bronne en die gedig). Die tradisionele, enkellynige roete vanaf gebeurtenis (werklikheid) tot feit (historiografie) en daarna tot fiksie (poësie) word in die proses geproblematiseer. Ook word die besinning oor die verhouding tussen enersyds die reisjoernale en ander historiografiese bronne<sup>7</sup> en andersyds die gedig uitgebrei deur aandag te bestee aan die komplekse generiese en ander verwantskappe

<sup>4</sup> In die geval van die geskiedenis van die San of Boesmans, gaan dit om die transformasie van gebeurtenis tot orale of ikoniese teks. Uiteraard kan só 'n transformasieproses self weer as 'n gebeurtenis beskou word!

<sup>5</sup> In navolging van die spelling "landsreisiger" in Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" word die spelwyse met 'n -s- in hierdie hoofstuk gehandhaaf. Woordeboeke soos die WAT, die HAT en die *Verklarende woordeboek* gee wisselvorme aan: *landsreis(iger)* of *landreis(iger)*. In die (gepubliseerde) argivale dokumente kom verskillende spellings voor: *lantreysers*, *lant rijsse*, *landreisigers*, ensovoorts, dikwels tussen aanhalingstekens. Ter wille van stilistiese oorweginge en in navolging van Boëseken (1969) word die woord voortaan nie tussen aanhalingstekens geskryf nie.

<sup>6</sup> Die onderskeid wat hier in navolging van Hutcheon (1988:89 en 122) getref word tussen gebeurtenis en feit, tussen enersyds gebeure en (talige) teks, mag die indruk wek dat slegs skriftelike voortbrengsels of gegewes as *tekste* beskou word. 'n Monadiese of eng teksopvatting - soos beoefen deur byvoorbeeld die New Critics - word egter nie in hierdie proefskrif gehuldig nie. Teoreties word daar eerder aangesluit by die teoretisering van die Franse strukturaliste en poststrukturaliste wat die tradisionele teksopvatting gedesentreer het in die rigting van die skryfhandeling as proses en die idee van intertekstualiteit (Van Gorp 1991:396). Hiervolgens word nie net aanvaar dat enige spesifieke (literêre) teks gesitueer is tussen ander tekste en dikwels daarop teruggaan nie, maar ook dat alles wat die mens omgee, eintlik as *teks* opgeneem kan word (Van Gorp 1991:196). In die intertekstualiteitsdenke verkry die afsonderlike teks dus die status van 'n teks-tussen-andere-tekste of 'n inter-tekst. Hierdie siening geld dus nie net die geskrewe tekste wat "Apollo Smintheus" omring nie, maar ook die historiese gebeure van die binnelandse reis nog voordat mondelinge of skriftelike (dit wil sê *talige*) weergawes daarvan tot stand kon kom. Omdat in hierdie hoofstuk egter onderskei word tussen verskillende soorte (inter-)tekste en die verskillende fases in die omsettingproses van gebeurtenis tot geskrewe teks ten einde die menslike mediëringspraktyke aan die lig te bring, word generiese en algemene aanduidings soos *gebeurtenis* (historiese gebeure of voorval) en *geskrewe teks* (joernaaltekste en ander argivale dokumente, geredigeerde en gepubliseerde joernale, historiografiese bronne en gedigte) ter wille van analitiese oorwegings gehanteer. 'n *Ekstreme* tekstualiteitsbenadering word egter van die hand gewys. Die term *konteks* word ter afwisseling gebruik vir die hele universum waarna 'n spesifieke teks verwys, dit wil sê die feite, persone en periode waaroor dit handel (Van Gorp 1991:86). In hoofstukke 8.3.5 en 9 word in die besonder aandag bestee aan die fenomeen van intertekstualiteit.

<sup>7</sup> Hoewel daar onderskei moet word tussen die reisjoernale wat deur die historiese persoonasies self gehou is en ander historiografiese bronne wat op hierdie joernale steun, word hulle saam as *historiografie* beskou, teenoor die *letterkunde* (fiksie, poësie).



tussen hierdie twee soorte skriftelike tekste en die mite - aldrie tekstuele fabrikasies waarby feit en fiksie vermeng is. Die Griekse term *mythos* het oorspronklik *verhaal van 'n digter* beteken en het 'n teenstelling gevorm met *logos*, wat 'n betroubare verslag of waarheidsgetroue uiteensetting was (Van Gorp 1991:262), soos wat 'n joernaal veronderstel is om te wees. Reeds in die omskrywing van *logos* en *mythos* kom feit en fiksie, waarheid en verhaal, teenoor mekaar te staan. Hoewel die term *mite* dikwels in pejoratiewe sin gebruik is en word vir alles wat met die realiteit in stryd is, het die mite as godeverhaal daarop aanspraak gemaak dat dit 'n hoër soort waarheid as dié van die historiese bevat, of, soos Steenberg (1992:312) dit stel, 'n "standhoudende waarheid oor die wesensaard van die werklikheid". Deurdat in hierdie hoofstuk nie slegs met 'n voorbeeldgedig gewerk word nie, maar ook met sowel historiese as mitologiese intertekste, wil ek demonstreer dat die historiografiese metapoësie op 'n paradoksale wyse met geskiedenis en mite omgaan deur dit terselfdertyd te *gebruik* en te *misbruik* ten einde sosio-politieke kommentaar te lewer. Hoewel die historiografie ten slotte aan die kaak gestel word as 'n bedryf wat nie vlekkeloos objektief en neutraal is nie en hoewel die mite ontmasker word as 'n waanvoorstelling wat slegs skynvertroosting bied, kan die dubbelgekodeerde aard van die historiografiese metapoësie nie ontken word nie: dit *benut* sowel geskiedenis as mite en *bekritiseer* dit terselfdertyd (Hutcheon 1988:33 e.v., op grond van van die teoretisering van argitekte soos Jencks 1984 en 1987).

Tot dusver is die term *historiografiese metapoësie* in hierdie hoofstuk gebruik asof dit 'n bekende en ingeburgerde term is, wat natuurlik nie die geval is nie (vgl. hoofstuk 2.4). Een van die hoofhipoteses van my ondersoek is dat die teorie van Linda Hutcheon se konsep *historiografiese meta-fiksie* ook op die poësie van toepassing gemaak kan word (Hutcheon self wys herhaaldelik op ekwivalensies tussen die historiografiese meta-fiksie en ander kunsvorme soos die fotografie en die poësie). Historiografiese meta-fiksie is vir Hutcheon (1988:5) 'n generiese onderskeiding wat betrekking het op romans wat sterk selfrefleksief van aard is, maar wat ook op paradoksale wyse historiese gegewens en personasies betrek - dit wil sê werke wat *na binne* gekeer is, maar hulself terselfdertyd oopstel *na buite*, en in die proses blyke gee van 'n besinning oor sowel die literêre as die historiografiese skryfhandeling. Sy betoog dat daar in die teoretisering oor die postmodernisme gekonsentreer word op die narratief, of dit nou in die letterkunde, die geskiedenis of die teorie is. Hutcheon (1988:5) vervolg:

Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (*historiographic metafiction*) is made the grounds for this rethinking and reworking of the forms and contents of the past.

Die gedig "Apollo Smintheus" is myns insiens nie net 'n alternatiewe vorm van geskiedskrywing nie, maar op grond van die paradoksale selfweerspreking daarin sou dit as 'n historiografiese metagedig beskou kan word. Dit *representeer* die opgetekende geskiedenis van die sesde landsreis maar *problematiseer* dit ook, onder meer deur gebruik te maak van fiksie (die mite), waardeur blyke gegee word van 'n bewustheid van die literêre tradisie en die literêre geskiedenis. Reeds



met die bundeltitel *Rasuur* word iets gesuggereer van die paradoksale aard van die inhoud. 'n Rasuur is naamlik 'n uitgeslyte plek in handskrif of antieke geskrif, of 'n uitgekrapte plek op 'n perkament waarop 'n korreksie aangebring is (Van Dale). Eenvoudig gestel beteken die werkwoord *raseer* of *radeer* om uit te slyt of uit te vee of uit te krap (vgl. Foster 1993b:1). Ander betekenis van *raseer* is: *met die grond gelykmaak, afbreek, ontmantel* (HAT, Van Dale en Webster). Die werkwoord *radeer* het naas die betekenis van *uitvee* of *uitkrap*, ook paradoksaal genoeg die betekenis van om met 'n etsnaald 'n tekening op 'n koperplaat te maak! Die woord *rasuur* is afgelei van die Latynse woord *radere*, wat *skraap* of *skeer* beteken, net soos in die geval van die Engelse woord *erase*. Met dié teksbespreking wil ek probeer aantoon dat die konsepte *feit* en *fiksie* telkens geraseer word in die historiografiese metapoësie. In navolging van Derrida (1976: 19) sou gesê kon word dat dit *sous rature* is, of soos Spivak (1976:xiv) vertaal: *under erasure*.

### 7.1.2 Die gedig as herskrywing van die geskiedenis

Pirow Bekker se "Apollo Smintheus" is 'n herskrywing of 'n hervertelling (of selfs ontvertelling!) van die geskiedenis van 'n ontdekkingstog wat in 1664 plaasgevind het, met Jonas de la Guerre as leier. Sonder die benutting van enige bronne is Bekker se rekonstruering van die geskiedenis van hierdie tog op die oog af nie besonder problematies nie. Die gedig gee te kenne dat, anders as in die geval van sy voorgangers (veral Pieter van Meerhoff), Jonas de la Guerre se sending 'n teleurstelling was aangesien geen handelsbetrekkinge gesmee en geen inligting rakende Vigiti Magna of Monomotapa bekom kon word nie. Die reisigers is blykbaar deur 'n inheemse groep aangeval, hul wa is aan die brand gestee, die wêreld was droog en onherbergzaam, hulle het swaargekry en moes onverrigtersake na die Fort in die Kaap terugkeer.

#### Apollo Smintheus

Aanvaar nou maar, "landsreisiger" De la Guerre,  
jou sending stel meer as al die voriges teleur -  
hul kon nog die roete skoon hou, kon nog ekskusies maak  
soos die warm weer dié tyd van die jaar...  
Die laaste een het 'n man onder 'n olifant verloor;  
Van Meerhoff kon kom opgee oor 'n vreemde dier -  
'n monster met drie koppe in 'n veelbelowende rivier -  
en jy? Wat het jy om opgewonde oor te raak?  
Ons is deur 'n mensetrop oorval, ons wa  
is brandgesteek - nouliks nuuswaardig in die Kaap.

Die kommandeur het immers nie die onmoontlike gevra:  
handel welmenend, ruil wat die Sonkwass het -  
pêrels, edelgesteentes, vere, velle en ivoor,  
selfs skilpaddoppe, muskus, amber en sivet  
maar hou veral vir minerale jul oë en ore oop -  
skimpend eintlik op uitvra, oënskynlik sonder erg,  
na dit wat daardie reis moes rig: Vigiti Magna;  
vang dalk iets op oor hom wat elke skeepskapteintjie terg,  
elkeen wat 'n land soek waar jy soos van 'n pan  
die sonsweet raap in suiwer goud: Monomotapa!

Vaarders het gepraat van duister seë, 'n swarter kus,  
daaragter koel spelonke, 'n land van Ofir-vloed,  
'n kontinent wat glim soos ebbehout, hul had lus  
om self land-in te steek en voor hul tyd verstryk  
'n bietjie aan die binneblaar te pruim, 'n berg te soek  
en net te kyk; iewers ook nog lê priester Jan se Ryk.

Ná drie maande staan jy voor 'n dowwe hang,  
kyk hoe 'n dor wind die vlamme uit die vellebale  
na die naaf toe dra, die buikbalke laat knak.  
Jy sien hoe jy gewoon as marskramer, en bang,  
na die Fort toe terugkruip oor dié plat hel  
met die treurmare van 'n kind: jou kruit is afgevat,  
en die wêreld lyk te eenders om jou verder bloot te stel.  
Jy voel hoe sak 'n oorverhitte droom, hoe sterf  
'n ryk; begin tog naderhand weer om klippe op te tel -  
'n spatsel van gesmelte rots, stollings bloed en steen -  
vir die Kaapse kaggel 'n curiositeit. Getuienis, ja:  
as ou Van Meerhoff monsters in 'n systroom teel,  
kan jy seer seker wys hoe Apollo uit sy triomfwa  
met pyl en boog op uitlopers van die gesogte Berg  
die veldmuise op hul bliksem speel.



Op die oppervlak maak die 'verhaal' (die narratief) dus sin uit. Dié geskiedkundige (*feitelike*) gegewens oor die reis word egter geïnterpreteer deurdat daar in die slot aangesluit word by die *mite* van die songod<sup>8</sup> Apollo wat uit sy triomfwa met pyl en boog na die veldmuise skiet. Die transponering of oorplasing van gegewens uit die Griekse mitologie na die Suid-Afrikaanse situasie beïnvloed die historiese representasie in die teks deurdat die feitelike (die joernaal) met die fiktiewe (die *mite*) vermeng raak<sup>9</sup>.

By die her-aanbied (re-presentasie) van die koloniale geskiedenis was die digter uiteraard aangewese op sy historiese kennis of op die benutting van historiografiese bronne, wat veronderstel is om feitlik noukeurige verslae te wees van die 'oorspronklike' gebeurtenisse. In die geval van die ses togte tussen 1660 en 1664 op soek na Monomotapa geniet die argivale dokumente 'uiteraard' voorrang: die reisjoernale van die landsreisigers en die resolusies van die Kommandeur wat in die Kaapse Argief bewaar word. Binne die juridiese tradisie word immers 'n hoë premie op die outentisiteits- en waarheidsaansprake van 'oorspronklike' dokumente geplaas. In die modernisme is die konsepte van die *oorsprong* en *oorspronklikheid* ook veronderstel om 'n waarborg vir egtheid, eerlikheid en akkuraatheid te wees. Omdat daar in die postmodernisme egter beweer word dat die werklikheid nie ongemedieerd benader en gerepresenteer kan word nie, staan die konsep van die *oorspronklike*, *suiwer*, *onaangetaste* teks gevolglik onder verdenking - soos wat dié hoofstuk wil demonstreer. Deurdat die gebeure (die 'geskiedenis') in hierdie geval deur die historiese figure self (die 'deelnemers' of 'akteurs') geboekstaaf is, in opdrag en volgens voorskrif van die Kompanjie, kan die verwagting gewek word dat dit feitlik en objektief is (vergelyk die Klassieke onderskeid tussen die *logos* en die *mythos*). Dit is egter nie noodwendig die geval nie. Joernaalskrywers is immers in sekere sin dagboek- of dagregisterskrywers wat oor hul eie, persoonlike wedervaringe binne 'n spesifieke werklikheid skryf (die woord *joernaal* is volgens Webster afgelei van die Latynse woorde *diurnalis*, daaglik, en *nocturnus*, nagtelik). Daar kan dus aanvaar word dat die persoonlikheid van die joernaalskrywer as waarnemer-verteller ten nouste met die beskrywing van die gebeure en die ruimte geïntegreer is (vgl. Seyffert 1992:423 en Conradie 1934:12). Die diskursiewe konteks waarbinne sodanige enunsiatiewe handelinge funksioneer, kan egter nie buite rekening gelaat word nie (Foucault 1972:50-55).

Die joernale wat die landsreisigers geskryf het, maak dus 'n eerste fase uit in die mediëringsproses tussen gebeurtenis (*event*) en feit (*fact*) (Hutcheon 1988:89 en 122). Met behulp van hierdie historiese dokumente het latere historiografiese geskiedkundiges bestendig, terwyl hulle ook elkeen van die seleksie en kombinasie van gegewens gebruik maak. Hoewel die verlede as onbereikbaar

8

Die son speel 'n deurslaggewende rol in die bundel - vergelyk Foster (1993b:1): "Die son wat deur soveel volke al aanbid is en steeds vereer word, hierdie selfde oerbron veroorsaak droogte en ellende en velkanker. Dit is waarskynlik laasgenoemde gegewe wat gelei het tot die skryf van hierdie digbundel."

9

Die moontlikheid bestaan uiteraard dat die Griekse mitologie deel kon wees van die denkwêreld en persepsies van die vroeg-moderne Europeërs.



beskou word, ontken die postmodernisme nie die *bestaan* van die verlede nie; dit vra egter *of* die verlede *ooit geken* kan word op 'n ander wyse as deur die getekstualiseerde oorblyfsels of spore daarvan, dit wil sê die tekste, die 'feite' wat gekonstrueer is en word en waaraan betekenis toegeken is en word (Hutcheon 1988:20, 119, 128 en 225). Die historiograaf en die digter is dus nie blote toeskouers van die historiese proses nie. In hul mediërende en deelnemende rolle as akteurs in die proses is hulle egter epistemologies beperk (Hutcheon 1988:122).

Onder die bronne wat tot die navorser se beskikking is, tel die geredigeerde en gepubliseerde weergawes van sekere van die argivale dokumente - hiervan het ek gebruik gemaak. Die geheel van die tweede en vyfde joernaal van die Monomotapa-reise en die vernaamste dele van joernale een, drie, vier en ses verskyn in E.C. Godée Molsbergen se *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd, 1652-1686* (vol. 1), in 1916 in Den Haag uitgegee onder beskerming van De Linschoten-Vereeniging. Daar is ook ander bruikbare bronne, waarvan enkeles hier genoem word. Die geskiedenis van die ses reise word kortliks verhaal in E.E. Mossop se voorwoord tot die joernale van Olof Bergh (1682 en 1683) en Isaq Schrijver (1689), 'n parallelle Nederlands-Engelse publikasie, wat in 1931 verskyn het onder die vaandel van die Van Riebeeck Vereniging<sup>10</sup>. (Mossop se voorwoord, aantekeninge en bylaes is deur J.L.M. Franken en J.J. Smith in Afrikaans vertaal<sup>11</sup>.) Elizabeth Conradie betrek die vroeë rapporte van die "kleine luyden" in die eerste volume van haar *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika. 'n Kultuur-historiese studie* van 1934 en bestee spesifiek aandag aan die ses landsreise. Van A.J. Böeseken verskyn 'n oorsig oor die ontdekkingsreise voor 1700 in *Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis*, oorspronklik in 1968 uitgegee met C.F.J. Muller as redakteur. Ook word na enkele van die Monomotapa-ekspedisies verwys in Francois Valentyn se *Beschryvinge van de Kaap der Goede Hoop met de zaaken daar toe behoorende* (vol. 1), in 1726 in Amsterdam gepubliseer en in 1971 onder redaksie van E. H. Raidt uitgegee deur die Van Riebeeck-vereniging. 'n Meer 'populêre' aanbieding is A.J. Böeseken se pseudo-koerant *Die Nuusbode* (waarskynlik uit 1966<sup>12</sup>), waarin die geskiedenis in joernalistieke vorm weergegee word teen die agtergrond van wat elders in die wêreld gebeur het. Ander bronne is die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* van die Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing (1986) en die *Standard Encyclopaedia of Southern Africa* (1975). Selfs 'n oppervlakkige vergelyking van dié bronne laat blyk dat die *seleksie* en *kombinasie* van gegewens 'n uiters belangrike rol speel in die historiografiese proses (vgl. Hutcheon 1988:97).

<sup>10</sup> Wat spelling betref, word in hierdie hoofstuk aangesluit by die spelwyse van die betrokke bronne - vergelyk byvoorbeeld die verskil in spelwyse tussen *Van Riebeeck Vereniging* (Mossop 1931) en *Van Riebeeck-Vereniging* (Raidt 1971). Hierdie metode geld ook die name van die landsreisigers (byvoorbeeld *Cruythoff*, *Cruijthoff* of *Kruiythoff*) en dié van inheemse groeperinge (*Sonkwass* of *Sonquass*).

<sup>11</sup> Die (Nederlandstalige) joernale van Bergh en Schrijver verskyn dus op naasliggende bladsye in Nederlands en Engels. Net so verskyn die (Engelse) voorwoord, aantekeninge en bylaes van Mossop op naasliggende bladsye in Afrikaans en Engels.

<sup>12</sup> Volgens die inligting oor die drukker op die kopieregbladsy is die boek blykbaar in 1966 gedruk.



### 7.1.3 Interaksie tussen joernaal en gedig

Die doelstelling met hierdie bespreking is om na te gaan op welke wyse Bekker die 'amptelike' geskiedenis van die sesde landsreis van landsreisiger De la Guerre herskryf en fiksionaliseer en watter implikasies intertekstuele<sup>13</sup> gegewens het in die betekenistoekenningsproses van 'n moontlike leser. Ter illustrasie van die standpunt dat die historiografie in die tradisie van Ranke (vgl. Hutcheon 1988:105) nie 'n smetteloos objektiewe bedryf is nie, is daar bewustelik besluit op 'n gedig met 'n sterk geskiedkundige komponent wat op die oog af waarheidsgetrou voorkom, omdat dit blykbaar op die oorgelewerde geskiedenis steun en nie die feitemateriaal op 'n verwarrende, verwronge of surrealistiese wyse aanbied nie. Die gedigte word dus nie as selfstandige studieobjek beskou en volgens 'n *close reading*-leeswyse benader nie, maar 'n deel van die bespreking word gewy aan die joernaaltekste en ander historiografiese bronne. Dié werkwyse mag suspisies wydlopie voorkom. Dit moet egter in gedagte gehou word dat een van die hoofdoelstellings van hierdie hoofstuk is om die omsetting van gebeurtenis tot geskrewe teks na te gaan en sodoende die aandag te vestig op die ineengeweftheid van verskillende soorte tekste, intertekste en kontekste (vgl. Van Gorp 1991:196). Die heersende belangstelling in reisbeskrywings (*reis-verhale*) het die konsep *letterkunde* boonop so verruim dat eng genrengrense begin vervaag het; reisbeskrywings word nou as letterkunde gelees<sup>14</sup>. Dié verruiming sluit natuurlik aan by die postmodernistiese hantering van die konsep *teks*, waarby 'n dekomposisie van die gedateerde, monolitiese teksbegrip plaasvind (Van Gorp 1991:396). Die onderwerp van my studie veronderstel in elk geval 'n bepaalde kontekstualisering: die historiese en kulturele konteks van die postmodernisme, sowel as ander historiese en kulturele kontekste. Ten einde 'n brug te slaan tussen die komponente *historiografie* en (*meta*-)*poësie*, en terselfdertyd die tradisionele enkellynige roete vanaf gebeurtenis tot feit en daarna tot fiksie te problematiseer, moet ompaaie soms geloop word.

### 7.2. Die joernaaltekste en ander historiografiese bronne

In hierdie afdeling van die hoofstuk word aandag gegee aan die omsetting van gebeurtenis tot feit, aan voorbeelde van verskrywing wat plaasvind wanneer die gebeurtenisse geboekstaaf word, en aan die voorkoms van 'fiktiewe monsters' in feitelike tekste soos die joernale wat tydens die landsreise gehou is, asook historiografiese bronne wat van hierdie joernale gebruik maak.

<sup>13</sup>

Indien Lotman se teorie betrek sou word (vgl. Regina Malan 1992:188), sou die term *nie-literêre ekstratekste* as analitiese instrument aangewend kon word vir byvoorbeeld die werklikheid waarna die gedigte verwys; die kulturele en maatskaplike konteks waarbinne die gedigte funksioneer; en die historiese dokumente wat die gedigte omring. Omdat in hierdie proefskrif 'n ruim teksopvatting gehuldig en daar onderskei word tussen verskillende soorte (inter-)tekste, word Lotman se *ekstrateks* as *interteks* beskou. Hier kan ook verwys word na Hutcheon (1988:154 e.v.) se onderskeid tussen vyf verskillende variante van referensialiteit: intra-tekstuele referensialiteit, self- of outo-referensialiteit, inter-tekstuele referensialiteit, getekstualiseerde ekstra-tekstuele referensialiteit en 'hermeneutiese' referensialiteit.

<sup>14</sup>

Elizabeth Conradie het reeds in 1934 aandag bestee aan reisverhale en joernale - onder meer aan die ses landtogte (Conradie 1934:10-18).



## 7.2.1 Die omsetting van gebeurtenis tot feit

Reeds met 'n vlugtige vergelyking van die beskikbare bronne blyk dat daar nie oor die jare heen op eenvormige wyse oor die landsreise verslag gedoen is nie. Nie net is daar verskille en inkonsekwentheid tussen die bronne nie, maar ook word die representasies in 'n groot mate bepaal deur die perspektief van die betrokke aanbieder self. Daar kan gevolglik aanvaar word dat die konsipiëring en skryf van 'n gedig met 'n historiese inhoud in 'n beduidende mate bepaal kan word deur die keuse van die bronne en deur die betrokke historiograaf se perspektief op en weergawe van die gebeure. Elke *representasie* van 'n historiese gebeurtenis is terselfdertyd 'n *interpretasie* daarvan.

Die gedig "Apollo Smintheus" gedy op hierdie premisse. By die eerste of 'n oppervlakkige lees van die gedig kan die leser tot die gevolgtrekking kom dat Jonas de la Guerre se reis 'n volslae mislukking was vergeleke met dié van sy voorgangers. Dit wil voorkom asof sy "sending" in 'n binêre opposisiestelling geplaas word teenoor "al die voriges". Word historiese (met ander woorde intertekstuele) gegewens betrek, vind relativisering egter plaas en blyk dit dat De la Guerre se ekspedisie in 'n groot mate deur eksterne sake belemmer is en dat nie al die ander reise deur die Kompanjie en deur latere historiograwe in 'n besonder gunstige lig beskou is nie. Ter illustrasie hiervan sal die chronologie en enkele uitsprake nagegaan word oor die ses reise tussen 1660 en 1664 wat gerig was op die bereiking van Vigiti Magna en Monomotapa<sup>15</sup> en waaraan Pieter van Meerhoff telkens deelgeneem het.

Volgens die resolusies van die Kommandeur en die raadslede is daar in Oktober 1660 besluit om "een tocht na Monomotapa" deur vrywilligers te laat onderneem. Hierdie **eerste reis**, wat vanaf 12 November 1660 tot 20 Januarie 1661 onder leiding van Jan Danckaert plaasgevind het, het nie veel opgelewer nie; Van Riebeeck het die tog "pront-uit 'n mislukking genoem" (Böeseke 1969:42). Die reisigers was verras deur 'n kudde van 200-300 olifante op die westelike wal van 'n rivier wat toe "de groote Oliphantsrevier" genoem is. Danckaert het gedink dat hy die rivier ontdek het waaraan die stad Vigiti Magna sou lê. Net noord van die rivier het die reisigers die vure van die Namakwas gesien (daar is geglo dat die Namakwas waardevolle inligting sou kon verskaf), maar hulle moes toe omdraai omdat hul voedselvoorraad uitgeput was. Oor hierdie reis skryf Godée Molsbergen (1916:45, met 'n aanhaling uit Danckaert se verslag): "Wel was 'de reyse weder genoechsaem vruchteloos ... uytgevalen' maar er was hoop op meer sukses bij betere leiding." Met die **tweede reis**, tussen 30 Januarie en 11 Maart 1661 onder leiding van Pieter Cruythoff, was daar minder klem op Monomotapa en meer op die vasstelling van feite. Dié reis

<sup>15</sup>

Ná die vestiging van die nedersetting het verskeie individue of klein groepe landtogte onderneem, soms met die doel om vee te ruil (wat nie altyd deur die Kompanjie aangemoedig is nie - Godée Molsbergen 1916:33 en Böeseke 1966:83). Tydens Rijkloff van Goens se inspeksiebesoek aan die Kaap in 1657 op las van die Here Sewentien gee hy 'n instruksie aan Van Riebeeck waarin onder meer aanbeveel word dat die binneland sistematies verken moes word. Een van die reise wat hierna onderneem is, is die kort reis van Christiaan Jansen van Hoesum tussen 3 Februarie tot 7 Maart 1659. In hierdie hoofstuk word egter slegs die ses reise tussen 1660 en 1664 betrek. In navolging van onder meer Mossop (1931:4 en 5), Conradie (1934:10-11) en die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* (1972:II:812) word hierdie reise genommener van een tot ses. Pieter van Meerhoff en Johannes Dorhagen het al ses hierdie reise meegemaak.



"had sukses: het volk der 'halve reusen', de Namaqua, was gevonden!" (Godée Molsbergen 1916:46). Volgens Mossop (1931:9) was Pieter van Meerhoff "the first European to meet with a kraal of the famed Namaqua Hottentots under a chief called Akembie". Tydens dié reis het Van Meerhoff op daaglikse basis 'n uitgebreide joernaal geskryf, onder meer oor die ontdekking van die berg wat hy self Meerhoff se Kasteel noem. In 'n poging om die betrekkinge met die Namakwas te versterk, onderneem Van Meerhoff as togleier tussen 21 Maart en 20 of 23 April 1661<sup>16</sup> die **derde reis** in rekordtyd: "Deze landreis slaagde uitstekend. Niet alleen kwam er vrede tussen Namaqua en Cochoqua, terwijl ook de Sonqua 'offte t Berghvolck' werden opgenomen in het verdrag, maar ook hernieuwde men de kennis met de *Chariguriqua*" (Godée Molsbergen 1916:63). Tydens die **vierde reis**, wat vanaf 14 of 15 November 1661 tot 13 Februarie 1662 plaasgevind het, is Pieter Roman deur 'n olifant gedood. *Die Nuusbode* skryf oor hierdie groep vrywilligers (Böeseke 1966:21): "[H]ierdie 'landreisigers', wat onder leiding van Pieter Everaert gestaan het, [het] nie veel bereik nie. Die geselskap het byna drie keer so lank weggebly as die een wat vroeër onder Pieter van Meerhoff uitgetrek het. Hulle het net 'n droë, verlate sandwêreld gevind met hier en daar 'n klompie Sonquas van wie verneem is dat die Namakwas verder na die noorde weggetrek het. Kommandeur Jan van Riebeeck is baie teleurgesteld met die uitslag van die soektog. Vorige toggangers het na sy mening meer bereik." Uit Cornelis de Cretser se joernaal blyk dat die tog nie veel van belang opgelewer het nie. Godée Molsbergen (1916:65 en 66) skryf: "Zo keerde men naar het Fort terug, onverrichterzake. Kaarten, evenals van vorige expedities, werden naar Nederland gezonden. Noch Heren Bewindhebbers, noch hun gehoorzame dienaars aan het Fort lieten zich afschrikken door de herhaalde mislukkingen." Hoewel die tog dus op diplomatieke gebied nie suksesvol was nie, is heelwat inligting versamel oor die hele Benede-Olifantsrvier. Die inligting oor die terrein, plantegroei, diersoorte en inheemse stamme het later alles van ekonomiese voordeel blyk te wees (*Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* vol. II:812). Die nuwe kommandeur, Zacharias Wagenaar, stuur 'n volgende groep reisigers uit ten einde "'dit rijk van Afrika progressielijk nader en nader te laten ontdekken'" (Böeseke 1969:43). Hierdie **vyfde reis** (21 Oktober 1662 tot 1 Februarie 1663) staan weer eens onder die leiding van Cruijthoff, maar is 'n teleurstelling. Hoewel die reisigers die Namakwas bereik het, het hulle geen bykomende inligting oor Monomotapa of Vigi Magna bekom nie en is hulle boonop deur die Sonkwas<sup>17</sup> oorval. Desondanks besluit Wagenaar op 27 September 1663 op 'n volgende landtog: "Men kan niet zeggen dat de gezaghebbers aan de Kaap spoedig ontmoedigd waren", skryf Godée Molsbergen (1916:114). Die **sesde reis** was dié van Jonas de la Guerre, vanaf 11 Oktober 1663 tot 22 Januarie 1664.

<sup>16</sup> Mossop (1931:5) en die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* (vol. II:812) gee die datum aan as 23 April 1661, Böeseke (1969:43) as 20 April 1661.

<sup>17</sup> Die identifikasie van die onderskeie inheemse groeperinge op grond van die vroeëre tekste is geen maklike taak nie; ook moet in gedagte gehou word dat koloniste en gekoloniseerdes nie dieselfde benaminge gebruik het nie en dat sommige hiervan tans as raspejoratiewe beskou word. Daar word gemeen dat die Sonkwas of Sonkwase Hottentotte (Khoikhoi) 'n Boesman- of San-(Khoisan-)groep was (vgl. Böeseke 1966:83, Boshoff en Nienaber 1967:606 en Huigen 1996:21 en 32). Kruiskulturasie het vrylik tussen bevolkingsgroepe voorgekom



Hoewel hierdie tog "voortreffelik voorbereid" was en De la Guerre kon staatmaak op die voorligting van Van Meerhoff en Dorhagen wat albei die vyf voorafgaande reise meegemaak het, is dit as 'n "mislukking" beskou (Godée Molsbergen 1916:114, 116 en 119). Jonas de la Guerre se tog "bracht de Compagnie geen voordeel. De 'lantreysers' kwamen na veel lijden onverrichterzake bij het Fort terug" (Godée Molsbergen 1916:116-117). Böeseke (1966:24) bied haar herskrywing van die argivale dokumente in populêre vorm aan - as 'n koerantberig: "*Die Nuusbode* verneem dat die kommandeur baie teleurgesteld is met die uitslag van die soektog. Hy het die streek wat die geselskap besoek het, beskryf as 'n land wat net 'velle en klippe' oplewer." Die "spesiale korrespondent" van *Die Nuusbode*, Pieter van Meerhoff, berig as volg: "Net soos die vorige soektogte waaraan ek deelgeneem het, was ook hierdie een 'n mislukking vir sover ons nie daarin geslaag het om die veelbesproke Vigiti Magna te vind nie. Maar as daar so 'n plek bestaan, het ons hierdie keer seker veel nader aan hom gekom as enige van die vorige geselskappe. Dit is al rede om tevrede te wees." (Böeseke 1966:24). Interessant in Van Meerhoff se joernaal is dat hy die ligging van Vigiti Magna in verband bring met die voorkoms van sekere vreemde diersoorte. Hy berig dat die reisigers voël- en plantsoorte gesien het wat hulle nie geken het nie, onder meer twee kameelperde, diere wat hulle op geeneen van die vorige togte teëgekom het nie: "[W]ij presumeerden dat wij niet verre van de Revier Vigita [*sic* - PHF] Magna waren, wandt ick had voordesen wel hooren seggen van de Namacquas als dat daer ontrent de revier sulcke beesten zich onthiel." [dat kameelperde daar hou - PHF] (Godée Molsbergen 1916:118).

Instruksies oor die roete en betrekkinge met inheemse groepe tydens die reis na die rivier Vigiti Magna (later bekend as die Oranjerivier) en na die "goutrijcke Stadt Monomotapa" (volgens die resoluë - vgl. Godée Molsbergen 1916:115) laat duidelik blyk dat dit die verwagting was dat De la Guerre en sy groep in hul doel sou slaag. Binne vier maande moes die ekspedisie afgehandel wees; dan "kon met de retoervloot het resultaat nog worden gemeld 'aan de Heeren Meesters in 't vaderlandt'", skryf Godée Molsbergen (1916:116 met aanhaling uit die argivale dokumente). Daar kan dus afgelei word dat die verwagtinge omtrent die sesde tog buitengewoon hoog en die druk op De la Guerre onredelik groot was. Met die terugkoms van De la Guerre sluit die eerste periode van noordelike ontdekkingsreise af. Mossop (1931:15) skryf: "The return of De la Guerre saw the close of a definite period of northern exploration and for a time the Namaqua Hottentots with their unknown riches were unseen though not forgotten." ("onmetelike onbekende rykdomme" in die Afrikaanse vertaling deur Franken en Smith - Mossop 1931:14). Dit sou agtien jaar lank duur voordat die volgende reise sou plaasvind.

Uit bogaande kursoriese oorsig en uit die aanhalings uit die joernale en kommentare blyk dit duidelik dat die landsreise met uitsondering van die tweede en derde togte nie veel opgelewer het nie; die woord *mislukking* kom herhaaldelik in die dokumente voor. Die welslae van hierdie togte is (en word) duidelik gemeet aan die voordeel wat dit vir die Kompanjie sou inhou. Die doel met die reise was immers ekonomies van aard: om die finansiële las van die verversingspos aan



die Kaap te verlig, was die ontginning van delfstowwe en die handel met die inheemse bevolking 'n moontlike oplossing (vgl. Huigen 1996:24). Met inagneming van die vele ontberinge wat ontdekkingsreisigers in die sewentiende eeu moes ly, kan De la Guerre se tog binne die groter konteks van die Suid-Afrikaanse geskiedenis myns insiens nie as 'n mislukking beskou word nie. Dit wil eerder voorkom of die (valse?) verwagtinge omtrent Monomotapa gelei het tot ontmoediging en teleurstelling; gevolglik is die ontdekkingsreise voorlopig gestaak. Die handeldrywery met die Sonkwas, die opspoor van die Namakwas, die opbou van goeie betrekkings met verskillende ander bevolkingsgroepe en die bemiddelende vredemakersrol tussen hulle was gerig nie net op die onvindbare skatte van Afrika nie, maar waarskynlik - hoewel nie formeel nie - ook op potensiële gebiedsuitbreiding, verdere kolonisasie en ekonomiese eksploitasie.

Ná hierdie intertekstuele ekskursie kan die implikasies van die eerste twee reëls van Bekker se gedig nou gerelativeer word: die sending was nie soseer 'n *mislukking* nie, as wat dit 'n *teleurstelling* was - reël 2 sê immers: "jou sending stel [...] teleur". Die aanvanklike opwinding oor die mondelinge oorlewerings van inheemse volkere, die bevindinge van die reisigers en die gevolglike verromantisering van die "tocht na Monomotapa" is ondermyn deur die herhaalde berigte oor die wrede werklikheid van ondraaglike hitte, droogte, onherbergzaamheid en ontbering. Die Kommandeur en die Raad het gevolglik aan die "Heren Bewindhebbers" voorgestel dat "'soodanighe langdurige en dangireuse Lantreysen'" nie meer onderneem moet word nie, "'te meer wij bevinden dat de voorige Lust en genegenth<sup>1</sup> hier toe inde meeste Liefhebbers begint te verflouwen en aff te nemen.'" (Godée Molsbergen 1916:119; die vrywilligers en avonturiers wat teen vergoeding die landsreise onderneem het, is *liefhebbers* genoem - 1916:62).

Die verskillende maatstawwe wat aangelê is om die sukses van De la Guerre se tog mee te bepaal, skyn nie realisties te wees nie. Die feit dat die groep "liefhebbers" verder gevorder het as al die vorige groepe en sodoende die roete verfyn het, was skynbaar nie ter sake nie. Vigiti Magna en Monomotapa moes ten alle koste bereik word. Dat die kommandeur "immers nie die onmoontlike gevra" (strofe 2, reël 1) het nie, blyk besonder ironies te wees, veral in die lig van die geweldige afstande en die omvang van so 'n projek. Indien die leser van mening is dat Monomotapa 'n mitiese gegewe was, en dus onbereikbaar, dan is daar in elk geval van De la Guerre verwag om die "onmoontlike" te bereik. Ten minste een tydgenoot van De la Guerre het ook hierdie mening gehuldig, naamlik Pieter van Hoorn, amptenaar wat op sy reis na Indië aan die Kaap vertoef het. Hy skryf as volg aan die Here Sewentien: "'De lant rijse naer de groote Rivier Vigiti Magna ende groote stadt Monomotapa ende verwachten negotien in gout en tanden vandaer m[e]ijne maer Chimerique Concepten zyn'" (Godée Molsbergen 1916:119).

Waar Vigiti Magna en veral Monomotapa vroeër in die geskiedskrywing oor suidelike Afrika beskou is as 'n mitiese gegewe (as aanduiding van 'n fiktiewe rivier of stad in die geval van eersgenoemde, en van 'n fiktiewe stad, keiserryk of keiser in die geval van laasgenoemde), word



deesdae beweer dat die beskrywinge in die ou Kaapse dokumente miskien tog 'n waarheidsbasis besit. Portugese dokumente en argeologiese ondersoek het naamlik aangetoon dat daar in die ooste van Zimbabwe en in die weste van Mosambiek 'n ryk bestaan het met 'n sterk sosiale organisasie en 'n goudbedryf (vgl. Huigen 1996:44). Indien die leser van Bekker se gedig dus van mening is dat die stad Monomotapa 'n realiteit was, dan is daar vanweë die ligging en die afstand daarvan steeds die "onmoontlike" van De la Guerre verwag (die sewentiende-eeuse opvatting was dat Monomotapa in die noordweste van die land geleë was).

Vir die leser wat goed bekend is met die geskiedenis van die landsreise, funksioneer Bekker se gedig ironies. Aan die een kant gee dit te kenne dat hier op feitelike gegewens gesteun word, aan die ander kant korrespondeer dit nie altyd met die historiografiese bronne nie. Ek noem twee voorbeelde van 'inkonsekwentheid' ter illustrasie: Pieter Roman is nie tydens die "laaste een" (die vorige tog, dit wil sê die vyfde) deur die olifant gedood nie (reël 5), maar tydens die vierde reis (Böeseken 1966:21 en Godée Molsbergen 1916:66); ook was dit nie De la Guerre se groep wat deur 'n "mensetrop oorval" is nie (reël 9), maar die vyfde groep reisigers, dié van Cruythoff in 1662-63 (Böeseken 1966:23 en Godée Molsbergen 1916:99-100). Of dit vergissings aan die kant van outeur of spreker is, is nie ter sake nie. Dit demonstreer die menslike tekortkominge van 'n beperkte geheue en 'n onvolkome visie tydens die narrativiseringsproses (of: dit is *veronderstel* om sodanige tekortkominge te demonstreer). In die historiografiese metapoësie - wil dit voorkom - word nie daarna gestrewe om die waarheid te vertel nie. Daar word eerder gevra *wie se* waarheid vertel word. In "Apollo Smintheus" word vrae gestel oor die historiografiese bevoorregting van Pieter van Meerhoff en die marginalisering van Jonas de la Guerre. Die teks demonstreer dat feite nie vanself tot stand kom nie, maar gekonstrueer word deur die soort vrae wat oor die gebeurtenisse gestel word en die wyse waarop die verlede bevraagteken word (vgl. Hayden White 1982:43). Boonop kan sowel geskiedkundige as digter nie die historiese verslae kontroleer aan 'n vergange empiriese werklikheid ten einde die geldigheid daarvan te toets nie.

Die omsetting van gebeurtenis (*event*) tot feit (*fact*) is nooit suiwer of onskuldig nie maar altyd semioties gemedieerd, is reeds betoog. Dit kan voorts nie ontken word nie dat sowel historiografe as fiksieskrywers in hul representasie van 'n spesifieke gebeurtenis op een of ander wyse daardie gebeurtenis aantast, ongeag hul intensies. Enige representasie is gekleur met die bevooroordeeldhede en vooropstellings van die repesenteerder. Selfs die opregste poging tot objektiwiteit staan bloot aan aanpassings en afwykings. Binne 'n ruim intertekstualiteitsopvatting kan dus beweer word dat almal wat in meerdere of mindere mate die historiografie beoefen (joernalistiekrywers, amptelike geskiedskrywers, kommentators en navorsers, sowel as romanskrywers en digters), *al die tekste* tot hul beskikking beïnvloed; binne 'n ekstreme vertekstualiseerde werklikheidsopvatting sou selfs beweer kon word dat dit nie net die skriftelike of mondelinge tekste oor 'n bepaalde gebeurtenis is wat beïnvloed word nie, maar nie-regstreeks ook die gebeurtenis self. Sowel historiografe as fiksieskrywers beïnvloed die historiese dokumente (dit wil sê die



getekstualiseerde oorblyfsels van die geskiedenis - Hutcheon 1988:128) wat hulle benut wanneer hulle self oor die verlede skryf. Hulle bevraagteken en problematiseer dit, hulle peuter daarmee en torring daaraan, ten einde hul eie, persoonlike, politieke of ander agendas in hul eie skryfwerk te verklaar of te verdoesel.

### 7.2.2 Skrywing en herskrywing as verskrywing

Die vertaling en publikasie van die joernale was nie noodwendig suiwer om historiese redes nie, dit wil sê om neutrale of objektiewe beriggewing nie; ideologisering het ook moontlik 'n rol speel. Soms is daar duidelik politieke subtekste, soos wat die geval is van die (Afrikaner-) nasionalistiese oogmerke van Godée Molsbergen, in 'n stadium hoogleraar in die Geskiedenis aan die Victoria College in Stellenbosch (hierdie punt word ook kursories deur Huigen 1996:26 gemaak). Die doelstelling van sy meerdelige *Reizen in Zuid-Afrika* was volgens die openingsparagraaf van die Voorrede om "het aandeel van Nederland in de ontdekking van de binnenlanden van Afrika meer te doen waarden dan tot heden geschied". Deurdat ander "[b]uitenlanders" lywige werke uitgegee het oor hul Suid-Afrikaanse reise, is die indruk geskep dat dit *hulle* was wat die binneland ontdek en verken het en dat die Oos-Indiese Kompanjie nie gemoeid was met die tem van die land nie. Godée Molsbergen (1916:XXIII) lê ook klem op die naamgewingsprosesse tydens die binnelandse reise. Stereotipiese uitdrukkings en beelde soos "de taal van het volk der Boeren" en "'voortrekkers'" verkap die nasionalistiese ondertone:

En al waait een vreemde vlag over Zuid-Afrika, de taal van het volk der Boeren, en de plaatsnamen zijn Hollands gebleven en zullen, als de Zuid-Afkaners zich niet in hoffelijkheid te buiten gaan, wel Hollands blijven. [...] In dit en de volgende delen zal opnieuw blijken hoeveel woorden, nu insluitend als Afrikaans beschouwd, tot de taal behoorden der reizigers, die in waarheid wel 'voortrekkers' mogen genoemd worden.

Die geval van Mossop (1931) verskil ietwat van bogenoemde, aangesien hy nie 'n Afrikaner-nasionalis was nie; hier gaan dit eerder om 'n mitologisering van die reisgegewe (1931:5; vergelyk ook die titel en slot van Bekker se gedig):

The journals of these journeys are preserved to us and deserve recognition from the young nation born of the Union in 1910. These men who strove have been the pathfinders of the Northern Road. With an object less worthy, but with a pursuit as nobly followed, they searched for the mythical river as did the Knights of old for the Holy Grail. The story of their ventures is one which may stir pride in every South African whatever his descent.

Ook Conradie (1934:10 en 15) verwys op mitologiserende (en verromantiserende) wyse na die landsreisigers of "kleine luyden" as "Graalridders". Uit die Stellenbosse hoogleraars Franken en Smith se Afrikaanse vertaling van Mossop se voorwoord, aantekeninge en bylaes blyk soms duidelik 'n ideologiese verskuiwing vanaf brontaal na doeltaal - vergelyk die laaste sin van die passasie in bogaande paragraaf (Mossop 1931:4):

Die verhaal van hul waagstukke en lotgevalle is van so 'n aard dat dit die trots kan wek van ieder Afrikaner, van watter afstamming hy ook is.



Die vervanging van *South African* met *Afrikaner* verrai iets van die Afrikaner-nasionalistiese agendas van die vertalers. Nog 'n voorbeeld: Mossop (1931:7 en 17) beskryf Pieter van Meerhoff by twee geleenthede as "a man of remarkable energy", "[t]hat imperfect sir Galahad". Tereg wys Huigen (1996:26) daarop dat Van Meerhoff waarskynlik as "imperfect" beskou is omdat hy met 'n Khoikhoi-vrou getrou het, Van Riebeeck se tolk Eva. Waarop Huigen nie wys nie, is dat daar in die vertaling deur Franken en Smith van Mossop se beskrywing nie alleen weggestuur word van die implikasie van 'transgressie' oor die kleurgrens heen nie, maar dat die adjektief op 'n veelseggende manier gewysig word: "'n man van buitengewone deurstellingsvermoë", "[d]aardie Afrikaanse sir Galahad" (Mossop 1931:6 en 16). Die verandering van *imperfect* na *Afrikaanse* is volgens my nie net 'n versluiering van 'n destyds sensitiewe en omstrede onderwerp nie, maar ook 'n vorm van ideologiese appropriasie. Van Meerhoff was immers 'n Deen uit Kopenhagen wat hier ter wille van nasionalistiese doeleindes as held toegeëien word. Naas ideologisering en mitologisering is daar ook *ander* aspekte wat 'n rol kan speel in die historiografie, byvoorbeeld vergissing, weglating, aanvulling of uitbreiding en verdraaiing of fabulering<sup>18</sup>. Joernaalskrywers, redakteurs, vertalers: almal doen mee aan skrywing, herskrywing en verskrywing - en dit binne spesifieke diskursiewe kontekste.

### 7.2.3 Monsters as voortekens of waarskuwings

In sy ondersoek na Nederlandstalige representasie van die binneland van suidelike Afrika vanaf die volksplanting tot 1686 kom Huigen (1996:57) tot die gevolgtrekking dat die beeld van die binneland as *betwisbaar* beskou is, dit wil sê in die algemeen was daar 'n bereidheid om 'n hipotese te hanteer wat aangepas kon word op grond van die werklikheidservaring: "De beweringen over het binnenland hadden daardoor een hogere graad van waarschijnlijkheid dan de huidige, zuiver hypothetische theorieën over intelligent leven buiten de aarde", meen hy. Dit kan deels toegeskryf word aan die feit dat die reise plaasgevind het in opdrag en volgens instruksies van die V.O.C. Op grond van beskikbare inligting het die landsreisigers 'n skriftelike reisopdrag meegekry, saam met 'n roetebeskrywing en aanwysings vir die manier waarop die werklikheid waargeneem en beskryf moes word (Huigen 1996:138). Die gestandaardiseerde riglyne aan die joernaalhouers openbaar in sekere sin die verlange na feitelike informasie by die opdraggewers (Huigen 1996:28).

Hoewel die doel met die reise nie in die eerste plek natuurkundig van aard was nie, maar ekonomies, is daar ter wille van die roeteverfyning en kartering deeglik verslag gedoen van die geografie van die land; ook die fauna en flora is beskryf. Opvallend in die dagregister wat Van Meerhoff gedurende die tweede reis gehou het, is byvoorbeeld die byna daaglikse opnoem van diere wat gesien of geskiet is: volstruise, dassies, hartebeeste, hiënas (*wolven*), zebras (*wilde paarden* of *paerden*), kwaggas (*mylesels*), renosters, leeu en seekoeie. So 'n enumerasie is te vind in die

<sup>18</sup>

In 'n voorstudie tot die skryf van hierdie hoofstuk is daar deur vergelyking van die onderhawige bronne oorvloedige bewys van hierdie skryffnomene gevind. Ruimte-oorweginge laat egter nie toe dat ek hieroor verslag doen nie.



inskrywing van 4 Februarie 1661 (Godée Molsbergen 1916:48): "13 paerden [...] en 5 reynosters en eenige vogelstruysen en duizenden van hartebeesten". Soms word die presiese getal diere verstrek, soms is dit 'n vae aanduiding of 'n skatting. Op 14 Februarie sien Van Meerhoff dan in die Olifantsrivier sy beroemde "monster" (Godée Molsbergen 1916:52):

[E]nde ick Pieter Meerhoff, heb mijn snaphaen genomen en ben een weynich langs de rivier gegaen om een vogel te schieten, soo heb ick een levendigh monster vernomen met 3 hoofden, gelijcq drie kattenhooffden en hadt drie lange staerten in 't water uytcomende niet wetende wat het voor een gedierte is geweest.

Godée Molsbergen (1916:52) se voetnoot lui: "Vermoedelik spreek Van Meerhoff hier jagerlatijn!" - dit wil sê die grootspraak van jagters, die ongelooflike verhale van jagavonture (Van Dale). Feit of fiksie? Vergissing of fabulasie? Oor dié "monster" beweer Huigen (1996:53) dat dit die enigste aantekening is van die waarneem van 'n "fantastisch wezen". Die *gebeurtenis* van die sien van die driekoppige monster vind plaas net voor die beroemde eerste ontmoeting met die Namakwas, nadat die landsreisigers deur drie Sonkwas besoek is wat berig het dat die Namakwas van plan was om hulle dood te maak. Die betrokke gedeelte lui (Godée Molsbergen 1916:52): "dan soudensij ons sien te vatten met alle man en slaen ons doot; wij seyden wij hadden daer geen vrees voor; sij [die Sonkwas - PHF] aten wat en scheyden soo van ons, ende ick Pieter Meerhoff, heb mijn snaphaen genomen" en wat daarop volg. Teen dié tyd was die twee Khoikhoi-mans wat die groep vergesel het, besonder benoud oor die ontmoeting met die Namakwas; Van Meerhoff moes telkens die gemoedere kalmeer (Godée Molsbergen 1916:49 en 50). Die vraag wat nou gevra kan word, is of Van Meerhoff self so gespanne was dat hy 'n hersenskim gesien het, en of hy 'n staaltjie oor 'n monster gefabriseer het om die aandag van sy begeleiers af te lei van die moontlike gevaar van 'n aanval deur die Namakwas.

Hoewel daar nie sonder meer aanvaar kan word dat Van Meerhoff gefabuleer het of dat dit 'n hersenskim was nie, val hierdie inskrywing wel vreemd op, vergeleke met die ander verwysings na diere in sy joernale. Moontlik berus die waarneming op 'n wanpersepsie en was dit 'n vergissing. Daar moet in ag geneem word dat die koloniste gekonfronteer was met 'n groot verskeidenheid rare diersoorte wat buite hul verwysingsraamwerk geval het en waarvoor hulle name moes skep, byna soos die eerste mensepaar in die Bybelse Paradys-verhaal. Van Reede se opmerking oor die vreemde kombinasies van die Suid-Afrikaanse fauna is hier ter sake (aangehaal deur Huigen 1996:55) [my kursivering]: "En soo is het met ander wild mede gelegen, schijnende alsof de nature alhier 't samenvoegingh van bijzonder soorten gemaect hebbende, niet anders dan *monsters* had willen voortbrengen." 'n Moontlike afleiding kan wees dat die vreemde diere vir die koloniste monsteragtig voorgekom het. Van Meerhoff het bloot gerapporteer wat hy gesien het - van die *gebeurtenis* het hy 'n *feit* gemaak. Dat hy skryf dat hy nie geweet het watter soort dier (*gedierte*)



dit was nie, relatiewe die woordkeuse *monster*<sup>19</sup>. Klaarblyklik was dit nie 'n seekoei nie, want dié soogdiersoort was bekend en word elders in die joernale genoem (Godée Molsbergen 1916:49). In Van Meerhoff se saaklike mededeling word vermeld dat die "monster" drie koppe gehad het soos dié van katte, en lang sterte; die dier het uit die water uit opgekom. Spelerige otters, miskien? Opvallend van hierdie beskrywing is die sober toon, die ingebedheid daarvan in 'n feitelike verslagkonteks en die nadruklike aanwesigheid van die skrywer in die joernaaltteks (vergelyk die emfatiese selfverwysing "ende ick Pieter Meerhoff").

Dat Van Meerhoff volgens Bekker se gedig "kon kom opgee" oor "'n vreemde dier", beteken dus dat dit vir hóm vreemd was en dat hy dit daarom moes bekend maak; die moontlikheid van verifikasie word oopgehou. Maar die woordkeuse "opgee" beteken naas *bekend maak* ook *roem op* (HAT): Van Meerhoff het ietwat te koop geloop met sy monster, is die implikasie. Die geskiedenis van die voorkoms van monsters in die letterkunde en veral die etimologiese betekenis van die woord *monster* kan hier nie verontagsaam word nie: die woord is afkomstig van die Latynse soortnaam *monstrum*, wat onder meer *voorteken* beteken, afgelei van *monère*, om te herinner of te waarsku (Webster - vgl. Foster 1987:162 en 179). Was die monster of monsters vir die reisigers 'n teken van dreigende onheil? Sou die verwysings na Van Meerhoff se monster(s) 'n bedekte waarskuwing wees vir die leser van "Apollo Smintheus"? Sou die implikasie wees dat skyn én werklikheid kan bedrieg?

### 7.3 Die gedigteks

Onder die skryffenomene of -strategieë wat in die historiografie voorkom, tel (soos in 7.2.2 betoog) ideologisering; mitologisering; verromantisering; vergissing; weglating; aanvulling of uitbreiding; en verdraaiing of fabulering. Van hierdie sake kan volgens my ook in die historiografiese metapoësie aangetref word - iets wat die gedig "Apollo Smintheus" demonstreer. Hiernaas maak die gedig ook in 'n groot mate gebruik van opposisiestelling<sup>20</sup>, een van die belangrikste beginsels en strategieë in die strukturalisme. Hoewel 'n 'strukturelistiese' skryfstrategie nie 'n onwrikbaar deterministiese invloed op die leesstrategieë hoef uit te oefen nie, kan beïnvloeding nie ontken word nie. Die leser se hantering van opposisies sal ongetwyfeld 'n invloed op die betrokke interpretasie uitoefen<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Hiermee word aangesluit by 'n groot korpus volksverhale en mites oor riviermonsters en watergeeste (vgl. Lombard 1997-1998:60-69). Van Meerhoff se "monster" herinner ook enigszins aan die Hydra van die Griekse mitologie - die reusewaterslang met nege koppe wat in die moeras van Lerna gehou het en deur Herakles (Hercules) doodgemaak is (HAT). Hierdie assosiasie kan in verband gebring word met die verwysing na die Griekse mite van Apollo en sy triomfwa in die slot van Bekker se gedig.

<sup>20</sup> Hierdie struktureeringsprinspele speel 'n belangrike rol in die bundel *Rasuur* - vergelyk Foster (1993b:1): "Heling en skending, groei en verval, skepping en destruksie, verestetisering en verwoesting is stelle opposisies waarvan die lede mekaar impliseer."

<sup>21</sup> Dit is nie die doel met die gedigbespreking in hierdie hoofstuk om 'n *demonstrasie* te gee van onderskeidelik 'n strukturalistiese en 'n poststrukturelistiese leesbenadering nie, maar eerder om bepaalde begrippe aan die orde te stel wat van belang is by die bespreking van historiografiese metagedigte soos *Die heengaanrefrein*. Dit moet ook in gedagte gehou word dat 'n 'modernistiese' teks nie noodwendig 'strukturelisties' benader hoef te word nie - hoewel die poststrukturealisme in die tagtigerjare met die postmodernisme verbind is, het die dekonstruktiewe óók (veral) met modernistiese tekste gewerk.



### 7.3.1 Binêre opposisies

Die gegewe van die monster met die drie koppe in Van Meerhoff se joernaal en in Bekker se gedig (reël 7 van strofe 1) mag vir sommige lesers voorkom as verdigsel, verbeelding of *fiksie*, in opposisie met die *feitelikheid* van die joernaal en ander historiese dokumente. Ook die *mite* van Apollo waartoe De la Guerre veronderstel is om sy toevlug te neem, kan beskou word as strydig met die *feitelikheid* en *waarheidsaansprake* wat gewoonlik met die historiografie geassosieer word. Hierdie en ander gevalle van binêre opponering vermenigvuldig (op verskillende konseptuele vlakke) tot buite die grense van die gedig heen<sup>22</sup>: die spreker versus die geïmpliseerde toesprokene (sien 7.4 hieronder<sup>23</sup>); Van Meerhoff versus De la Guerre; "al die voriges" versus "jou sending"; Vigiti Magna, Monomotapa en Ofir versus "dié plat hel"; "priester Jan se Ryk" versus "'n ryk"; "pêrels, edelgesteentes" en "suiwer goud" versus "klippe"; "'n monster" of "monsters" versus "die veldmuise"; "Apollo [...] met pyl en boog" versus die Sonkwas wat met hul pyle Cruythoff se groep aangeval het; "sy triomfwa" versus "ons wa"; en laastens (in 'n steeds uitdyende opposisiestelling - sien hierna) "die gesogte Berg" versus "'n berg te soek" versus "'n dowwe hang" versus die berg wat die reisigers *werklik* bereik het. Die tegniek van teenoormekaarstelling lei tot spanning in die gedig (vgl. Culler 1980:127) wat verhoog word deur vele voorbeelde van assonansie en eindrym (*maak - raak - jaar - wa - Kaap*). Hierdie verstegniese middele het 'n hegte versstruktuur en koherensie tot gevolg, maar deurdat daar nie 'n vaste rymskema is nie, word die ritmiese gang van die vertelling tog behou.

Binne strukturalistiese raamwerk was binêre opposisiestelling 'n belangrike literêre strategie om koherensie te bewerkstellig, dit wil sê om binding, samehang en eenheid te verkry (Culler 1980: 174). By die interpretasie van 'n gedig soek lesers juis na terme wat hulle op 'n semantiese of tematiese as teenoor mekaar kan plaas, meen Culler (1980:126). Die stelle binêre opposisies wat lesers waarneem en dan gebruik om 'n teks mee te interpreteer, was vir heelwat strukturaliste die primêre signifiërende proses in 'n teks. Meer nog: binêre opposisies is beskou as 'n fundamentele operasie van die menslike gees wat grondliggend aan die produksie van betekenis is (Culler 1980:15)<sup>24</sup>. Bressler (1994:66) verduidelik dat elke binêre opposisie voorgestel kan word as 'n breuk: die boonste helfte (die numerator) is daardie deel wat hoër geag word as die verwante onderste helfte (die denominator of noemer). Die numerator voer dus by wyse van spreke die botoon. Ten opsigte van die binêre opposisie *lig* versus *donkerte* het Westerse lesers oor die jare heen geleer om lig bo donkerte te waardeer, soos in die geval van die stereotiepe beeld van die lig van die beskawing en die godsdienste wat na die donker, heidense Afrika gebring moes word (vgl.

<sup>22</sup> Gewoonlik word die hiërargies belangrikste lid van die opposisiepaar telkens eerste geplaas. Uiteraard word hierdie rangorde bepaal deur die betrokke leesraam en -strategie.

<sup>23</sup> Voorlopig word bloot na die *verteller* of *spreker* verwys - 'n anonieme figuur of narratiewe instansie. Verder word die woorde *vertelling* of *gesprek* gebruik, afhangend van die sinskonteks.

<sup>24</sup> Die skryfwyse *lig/donkerte* demonstreer die hiërargiese verhouding tussen numerator en denominator.



Conradie 1934:15). Hoe die leser die onderskeie binêre opposisies organiseer wat in die teks aan die werk is, maar wat reeds binne sy of haar eie gees bestaan, sal vir daardie spesifieke leser die interpretasie van die teks bepaal. Die strukturalis aanvaar dus dat die stelle binêre opposisies die *ware betekenis* van die teks bepaal en beheer. Deur kennis te neem van hierdie binêre opposisies, en spesifiek van die hiërargiese verhoudinge tussen die lede daarvan en tussen stelle opposisies onderling, kan tot die betekenis gekom word, is die teorie van die strukturaliste (vgl. Culler 1980:94 en Harland 1987:87 in verband met Greimas<sup>25</sup>). Samevattend kan gesê word dat wanneer twee sake in opposisie gestel word, dan word die leser gedwing om kwalitatiewe ooreenkomste en verskille tussen hulle te ondersoek ten einde 'n verbintenis te bewerkstelling en sodoende betekenis uit hul skeiding te verkry (Culler 1980:15).

Word 'n strukturalistiese benadering gevolg by die lees van Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus", kan die nagaan van prominente opposisiestelle die leser tot 'n bepaalde interpretasie lei. Ter illustrasie hiervan word in die res van hierdie hoofstukafdeling ondersoek ingestel na die opponering van die twee sentrale karakters: die 'swakkeling' Jonas de la Guerre word gekontrasteer met die 'suksesvolle' Pieter van Meerhoff, na wie twee maal pertinent verwys word. Die verteller stel hierdie twee landsreisigers teen mekaar op en speel hulle teen mekaar af. Dit is asof die verteller vir De la Guerre beheer: sy teleurstelling, gekwestheid en moontlike afguns word uitgebuit en hy word gemanipuleer om deur daadwerklike optrede en 'n geloof in die mite aan sy eie beperkinge te ontkom. Die feitelike reisverslag van die amptelike historiograaf word in die gedig tersyde gestel ter wille van 'n gefiksionaliseerde representasie van die historiese werklikheid en 'n spekulasie oor die sielkundige aspekte van die verwerking van 'n teleurstelling - aspekte wat juis verwaarloos word in die tradisionele geskiedskrywing. Hierdeur verkry die gedig 'n *new journalism*-inslag en word die leser bewus gemaak van die oorskryding van genres en die totstandkom van hibriediese of sinkretistiese vorme (vgl. Hassan 1986:506).

Die opponering van die karakters in die gedig kan die leser laat vermoed dat hulle hier in 'n soort kompetisie teenoor mekaar opgestel word; De la Guerre steek veral aan die teksbegin sleg af by sy opponent. Dat Van Meerhoff in hierdie opposisiestelling duidelik die oorhand het, word nie net deur die gedig bevestig nie, maar ook deur die geskiedenis. Oor dié Deen van Kopenhagen word besonder gunstig geoordeel en geskryf. Reeds ná die eerste reis word hy beloon met vaste aanstelling as *onderchirurgijn* ('n medikus sonder 'n erkende kwalifikasie) (Godée Molsbergen 1916:45). Hy tree ook by sekere geleenthede as joernaalskrywer op (onder meer tydens die 'suksesvolle' tweede reis) en word as leier van die derde groep aangewys met die opdrag om die betrekkinge met die Namakwas te bevorder, omdat hy "'seer wel met dit volck weet om te gaen'" (volgens die resoluusie, soos aangehaal deur Godée Molsbergen 1916:62). Tydens die vyfde reis,

<sup>25</sup>

Dit gaan nie bloot om die vind van *enige* stelle opposisies nie, maar juis om 'n soeke na daardie opposisies waarop 'n gedig 'n hoë premie skyn te plaas en wat in die sogenaamd figuurlike interpretasie van die Greimasiaanse teorie gekorreleer kan word met opponerende waardes. Laasgenoemde tipe opposisies kan dan as tweede opposisiestel dien in die sogenaamde vierterm-homologie (Culler 1980:94).



dié onder leiding van Cruythoff, is dit Van Meerhoff "wat die eintlike leiding gee" (*Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* vol. II:812). Soos uit sy eie en ander joernale blyk, is hy energiek, veelsydig, avontuurlustig, waaghalsig en onverskrokke. Oor sy huwelik met Van Riebeeck se tolk Eva (Krotoa), die eerste sogenaamde gemengde huwelik in Suid-Afrika wat na Christelike gebruik ingeseën is, word ruim geskryf; sy latere lewensgeskiedenis en sterfte is uitgebreid geboekstaaf<sup>26</sup>. Oor Jonas de la Guerre, 'n Fransman wat in 1653 as adelsbors uit Normandië na die Kaap gekom het, is egter ná die sesde ontdekkingsreis niks bekend nie. Die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* gee sy sterfdatum bloot aan as "na Januarie 1664". Sy naam kom ná sy 'mislukte' sending (11 Oktober 1663 tot 22 Januarie 1664) nie meer in die Kaapse dokumente voor nie; hy het in die vergeetboek geraak.

Hoewel Pirow Bekker se gedig De la Guerre aan die vergetelheid ontruk, wil dit aanvanklik lyk asof die anonieme spreker nie simpatiek teenoor hom ingestel is nie; ook word hy nie 'n spreekbeurt gegun nie. Hiermee word die historiese evaluering van en oordeel oor De la Guerre bevestig. Van hierdie adelsbors is immers verwag om te voldoen aan die voorskrifte van die gesaghebbers aan die Kaap en van die Here Sewentien om 'n roete te baan tot by Vigiti Magna en om moontlike handelsooreenkomste met die "volckeren daer omtrent woonachtich" te ondersoek wat tot "eenige voordeel" kon lei (Godée Molsbergen 1916:114). Daar is reeds genoem dat De la Guerre se tog "voortreffelik voorbereid" (Godée Molsbergen 1916:116) was en dat hy kon profiteer van die voorligting van Van Meerhoff en Dorhagen wat albei die vyf vorige togte meegemaak het; die bewindhebbers het besondere verwagtinge gekoester omtrent sy landsreis. Word die gedig teen hierdie agtergrond gelees, sou daar binne 'n modernistiese lees kader beweer kon word dat De la Guerre die figuur was op wie die koloniste al hul ideale geprojekteer het; hy was 'n potensiele heldefiguur wat moes voldoen aan bepaalde verwagtinge, maar hy het gefaail. Meer nog: binne so 'n raamwerk sou by uitbreiding beweer kon word dat De la Guerre die simbool geword het van al die verskillende "[v]aarders" wat deur die eeue heen uitreik na die onmoontlike, gesimboliseer deur donker Afrika wat die glans van goud en ander skatte versteek.

Ook is die berg 'n belangrike simbool in hierdie verband: die vele vaarders van vervloë tye het lus gehad om "'n berg te soek / en net te kyk" (strofe 3), maar ná drie maande staan De la Guerre "voor 'n dowwe hang" (strofe 4), waarskynlik die berge by Van Rhynsdorp<sup>27</sup>. Tradisioneel is die berg

26

Van Meerhoff is op 27 Februarie 1668 (1667 in SESA) oorlede in Antongilbaai, Madagaskar. Biografiese gegewens oor hom verskyn in onder meer Mossop (1931:17), SESA (1975 vol. II:153) en *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* (1972 vol. II:812). Hierdie bronne bevat ook inligting oor De la Guerre, maar ná die sesde landsreis is daar niks oor hom bekend nie, omdat daar geen verwysing na hom is in die Kaapse dokumente nie (vgl. Boëseken se biografie in die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*).

27

In Van Meerhoff se joernaal word dié "dowwe hang" voorgestel as "een marmer bergh" (vgl. Godée Molsbergen 1916:117-118) - 'n beskrywing wat nie net poëties aandoen nie, maar ook uit 'n ekonomiese oogpunt aanloklik klink. Van Meerhoff het tydens die tweede reis 'n berg bo Greyspas na homself vernoem: *Van Meerhoff se Kasteel*. Later is hierdie naam toegepas op die "marmerberg" wat hy in sy dagregister oor die sesde reis noem (by Nuwerus in die Van Rhynsdorp-omgewing - vgl. Mossop 1931:109). Ná 'n trek van twee dae noord van die Olifantsrivier het De la Guerre en sy groep volgens Van Meerhoff gekom by 'n "marmerberg" waar aan die westekant 'n fontein was van brak of salpeteragtige water. Hy vermeld hierdie fontein onderkant die "marmerberg" weer op sy terugreis, twee dae voor hul aankoms by die Olifantsrivier (Mossop 1931:13 en 14). Dit is later geïdentifiseer as Mierhoofd of Meerhoff se Kasteel, in die distrik Van Rhynsdorp (Mossop 1931:257). Dit word beskryf as 'n heuweltjie met 'n kam van wit en gestreepte kwarts. In Simon van der Stel se joernaal word beskryf hoe die Kommandeur teen die marmerberg uitgeklim het (Raidt 1971:268): "De Ed. Heer Commandeur klom boven op de zelve, en bevont, dat de berg zich wel 5 mylen in de [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolgt.]



simbool van meditasie, geestelike verheffing en gemeenskap met die saliges (Cirlot 1982: 221). Die magiese "berg" van strofe 3 waarna ironies genoeg net gekyk word en die ongespesifiseerde berg met sy "dowwe hang" van strofe 4 vorm deel van die beeldkompleks van die nastrewenswaardige ideaal: hulle is "uitlopers van die gesogte Berg" (uitlopers is laer gedeeltes van 'n berg, wat van 'n hoë af uitgaan - HAT). Die verandering na die bepaalde lidwoord en die gebruik van die hoofletter dui waarskynlik die sublieme of metafisiese aspek daarvan aan. Die "gesogte Berg" kan ook verband hou met Olympus, die woonplek van die Griekse gode, waarvan die simboolwaardes intelligensie, suiwerheid, kreatiwiteit en kunssinnigheid is (Cirlot 1982:220 en Paglia 1990:72). Die implikasie is dat De la Guerre selfs nie eers oor genoeg geestelike krag en ondernemingsgees beskik om die voorheuwels van die hoë berg te verower nie. Die verwagtinge wat daar ten opsigte van sy tog bestaan het, het op niks uitgeloop nie. Hierdie berg baar 'n muis, soos die spreekwoord te kenne gee.

Hy wat 'n apolliniese held moes wees, kan met niks spog nie; hy voel "hoe sak 'n oorverhitte droom, hoe / sterf 'n ryk". Omdat hy nie die verlangde edelgesteentes, minerale en goud kon vind nie, is sy enigste opsie en behoud om klippe as "[g]etuienis" op te tel - "'n spatsel van gesmelte rots, stollings bloed en steen - / vir die Kaapse kaggel 'n curiositeit" of gespreksonderwerp, 'n bewys van die geslote en *klipharde* aard van Afrika; kortom: van die *ruwe werklikheid*, die *feitelikheid* van Afrika. Al wat dus vir hom oorbly (en by implikasie vir die digter), is om pynlik en met oortuiging te vertel van hierdie "plat hel", hierdie "eenders(e)" wêreld wat geskroei word deur die pyle van die god Apollo (simbolies van die noodlot of die strale van die son of die pyle van die Sonkwas). Die Oranjerivier kan miskien nog bereik word, maar omdat die droomrivier Vigiti Magna onbereikbaar bly, is die enigste manier om die teleurstelling te bowe te kom, om te getuig van die 'ewige boodskap' van die mite. Deur die fiktiewe kan die teleurstelling te bowe gekom word. Om hierdie skrikwekkende werklikheid om jou te tem en te transformeer, is die legende en die mite nodig, suggereer die slot. Fiksie en feit kom teenoor mekaar te staan; fiksie kan feit verlos van sy feitelikheid.

Die verbandlegging met Apollo en Olympus in hierdie strukturalisties interpretasie sou beteken dat die opgaan in die mite 'n oplossing bied vir die onverstaanbaarhede en kompleksiteite van die werklikheid. Dit word versterk deurdat die verteller De la Guerre in die vierde strofe ondersteun ná die aanvanklike 'aanklag' en 'beskuldiging'<sup>28</sup>. Hy keur instemmend die versamelaar se handeling goed ("Getuienis, ja:"), verwys ietwat afwysend na sy konkurrent Van Meerhoff ("ou Van Meerhoff") en praat hom moed in deur te sinspeel op sy vermoëns ("kan jy seer seker wys"). Die implikasie van hierdie verbandlegging (wat veral deur binêre opposisies bewerkstellig word) is dat die gode ingryp en afreken met die pestelike indringers (die koloniste kan as 'n plaag

lengte uitstrekke met een hoë rug, hebbende aan die eene kant een gang van schoon wit albast, en aan die andere kant rood en wit marmarsteen, bruin en wit, ook graauw en wit, als mede geheel witte."

28

In sekere opsigte sou die verteller in verband gebring kon word met die Aanklaer in N.P. van Wyk Louw se koorspel *Die dieper reg* uit 1938.



"veldmuise" beskou word). Dit is dus in elk geval nie moontlik om die "gesogte Berg" te bereik nie. Die mites van monsters en gode bevestig die bestaan van 'n andersoortige *werklikheid* ('n *separate reality* in Carlos Castaneda se woorde - Castaneda 1983) wat nie vir die mens beskore is nie. Daar is dus 'n goddelike of metafisiese rede vir De la Guerre se 'mislukking' en hierdie insig bied vertroosting vir die teleurstelling en 'n ontsnappingsroete uit 'n haglike situasie. Mite, verdigsel en droom het 'n helende potensiaal en kan die vreemde en ongenaakbare werklikheid besweer. Sodoende kan die uitverkore enkeling die aardse problematiek transendeer. Binne 'n modernistiese leesraam sou selfs beweer kon word dat De la Guerre as 'uitverkorene' ten spyte van sy ontugtering en die totnietgaan van die droomryk ("hoe sterf / 'n ryk" - laaste strofe, reëls 8-9) verlei word om aan te hou droom aangesien die begeerte na een of ander simboliese *Viginti Magna* rigtinggewend is op die lewensreis ("dit wat daardie reis moes rig" in reël 7 van die tweede strofe sou dan beskou kon word as van simboliese waarde vir *ander* reise).

Net soos Van Meerhoff voorheen kon kom berig oor 'n "monster met drie koppe in 'n veelbelowende rivier", net soos wat hy "monsters in 'n systroom (kon) teel" (kon laat toeneem, vermeerder, vermenigvuldig), net so kan De la Guerre die Suider-Afrikaanse werklikheid ontvlug deur sy toevlug te neem tot die wêreld van die Griekse mite en dus die wêreld van fiksie. Die gedigtitel beklemtoon immers die metafisiese ideaal waarna gestreef word: Apollo, seun van Zeus en boodskapper van die gode; Apollo, glansryke songod (dikwels geïdentifiseer met Helios) en beskermheer van die boogskietkuns; Apollo, god van die helende kuns en die skone kunste, in die besonder die musiek, die poësie en die profesie; en Apollo, god van die jeug en veral van lig (Cirlot 1982:14 en 31, Cuddon 1985:52 en Paglia 1990:72 e.v.).

Afhangend dus van die binêre opposisies wat in die gees van die leser bestaan, en spesifiek die hiërargiese verhouding tussen die elemente, kan tot 'n bepaalde interpretasie gekom word. In hierdie geval: dat die mite en die droom kan triomfeer oor die teleurstelling; dat fiksie (die *mite* of *mythos* - en by uitbreiding die *gedig*) kan seëvier oor feit (die *joernaal* of *logos*). Die basiese of primêre opposisie van *triomf/teleurstelling* ("op hul bliksem speel" versus "stel meer as al die voriges teleur") lei daartoe dat die leser verskillende kodes kan verken, soos dié van die historiese (*waarheid/verdigsel*), die psigologiese (*ontstying/ondergang*) en die kreatiewe (*skeppingskrag/-verbeeldingloosheid*). Sodanige kodes kan in enige diskoers vermenigvuldig word sodat ander, of selfs minder voor die hand liggende aspekte betrek kan word (Culler 1980:52), soos in die geval van "Apollo Smintheus" die metapoëtiese kode (*Bekker/De la Guerre*). Om die teenwoordigheid van enigeen van hierdie items te verduidelik, bewys dat dit deel is van 'n binêre opponering waarvan die funksie is om 'n onderliggende tematiese kontras uit te druk; binêre begrensinge beheer dus laasgenoemde kontraste en sodoende die proses van tematiese konstruksie (Culler 1980:43, 94 en 126). Elemente van 'n teks verkry gevolglik betekenis op grond van die opposisies waarin verskillende ervaringsareas georganiseer is en wat, sodra hulle herken word deur 'n leser wat die relevante kodes geassimileer het, gekorreleer kan word met ander, meer abstrakte



opposisies. Die proses van binêre strukturering en tematiese kontrastering binne 'n strukturalistiese raamwerk hoef nie slegs tot 'n enkele interpretasie te lei nie, aangesien kodes vermenigvuldig kan word, soos wat Culler (1980:52) tereg te kenne gee. Elders skryf hy (Culler 1980:127):

The claim is not that competent readers would agree on an interpretation but only that certain expectations about poetry and ways of reading guide the interpretive process and impose severe limitations on the set of acceptable or plausible readings.

Hierdie strukturalistiese standpunt word in die poststrukturalisme en in die postmodernisme aan ernstige bevraagtekening onderwerp.

### 7.3.2 Desentrering

Die bestaan en werking van binêre opposisies in die Westerse denkwyse word nie net deur die strukturalisme erken nie, maar ook deur die poststrukturalisme. Die verskil is egter dat laasgenoemde nie slegs *poneer* nie, maar ook *problematiseer*. Waar die beginsel van binêre opponering as strukturalistiese leesstrategie aangewend word ten einde byvoorbeeld tot 'n koherente interpretasie van 'n spesifieke gedig te kom, word dit deur poststrukturaliste benut met die doel om die aandag te vestig op die onstabiliteit van die hiërargiese verhoudinge, op die onbepaaldheid van betekenis en op die rigiede voorveronderstelling wat ten grondslag lê aan die Westerse metafisika.

In sy baanbrekende essay "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences"<sup>29</sup> beweer Jacques Derrida dat die hele geskiedenis van die Westerse metafisika vanaf Plato tot die huidige gegrond is op 'n klassieke, fundamentele fout: die verlange en soeke na 'n transendentale betekende, dit wil sê 'n eksterne verwysingspunt waarop 'n bepaalde konsep of filosofie gebaseer kan word. In Derrida (1988a:110) se woorde is dit "the central signified, the original or transcendental signified". Dié soeke na absolute waarheid noem Derrida *logosentrisme*: "the belief that there is an ultimate reality or center of truth that can serve as the basis for all our thoughts and actions" (Bressler 1994:76 en 173); "the belief that the first and last thing is the Logos, the Word, the Divine Mind, the *self-presence of full self-consciousness*" (Sarup 1993:36).

Die Westerse metafisika is gebaseer op 'n sisteem van binêre of konseptuele opposisies wat bestaan uit terme waarvan die een die ander opponeer (*gode/mense*; *waarheid/verdigsel*; *feit/fiksie*; *inhoud/vorm*; *joernaal/mite*; *betekende/betekenaar*). In elk van hierdie gevalle van twee opponerende terme is een konsep belangriker as die ander; dit definieer sigself deur die opposisiestelling met die mindere term. *Gode* beklee 'n hoër posisie as gewone sterflike *mense*; die konsep *waarheid* kan begryp word omdat daar 'n konsep *verdigsel* is; *feit* kan verstaan word

<sup>29</sup>

Hierdie essay is oorspronklik in 1966 as referaat gelewer by 'n kongres aan die Johns Hopkins Universiteit getitel "The Languages of Criticism and the Sciences of Man". Dit is herhaaldelik herdruk, onder meer in David Lodge se *Modern Criticism and Theory* (Derrida 1988a:108-123).



omdat daar *fiksie* is. Volgens hierdie logika is *taal* ook ondergeskik aan *betekenis*. Jefferson (1989:113) skryf in hierdie verband:

The privileged terms in all the oppositions which underpin Western metaphysical thought are the idea, the content, and the subservient terms are the medium, the form, the vehicle. Language has always been regarded as belonging among these secondary categories.

Teen die skep van sodanige hiërargieë het Derrida beswaar omdat die verhouding van die lede altyd onstabiel en problematies is. Dit is nie Derrida se doel om al die Westerse binêre opposisiestelle bloot om te keer nie, maar eerder om ons bewus te maak van die breekbare basis van die totstandkom van sulke hiërargieë en die moontlikheid van die ontseteling van hierdie hiërargieë om nuwe insigte te verkry in die taal en in die lewe. Derrida (1988a:119) gebruik die term *supplement* (in die sin van sowel aanvulling as plaasvervanging) om te verwys na die onstabiele verhouding tussen die elemente in 'n binêre opposisie:

One cannot determine the center and exhaust totalization because the sign which replaces the center, which supplements it, taking the center's place in its absence - this sign is added, occurs as a surplus, as a *supplement*.

In die *waarheid/verdigsel*-hiërargie beklee eersgenoemde die geprivilegieerde posisie en vervul verdigsel 'bloot' 'n supplementêre rol. So 'n logosentriese manier van dink handhaaf die suiwerheid van die konsep *waarheid* bo die konsep *verdigsel*. Wanneer egter grondig ondersoek ingestel word, is daar ten minste een of ander stukkie *waarheid* in enige brok *verdigsel*. En wie kan sê, vra Derrida (vgl. Bressler 1994:78), wanneer die *waarheid* nou eintlik gekonsipieer, uitgespreek of bereik is? Die suiwerheid van *waarheid* mag waarskynlik glad nie bestaan nie. In alle menslike aktiwiteite is daar dus supplementariteit aan die werk.

Op die oppervlak lyk "Apollo Smintheus" na 'n historiese akkurate gedig met 'n sterk kohesie en struktuur en 'n lineêre verhaallyn, en met as een van die temas die vermoë van die gekwelde enkeling om uit te styg bo sy omstandighede en hom te wend tot die helende en beswerende potensiaal van die mite<sup>30</sup>. In Derridiaanse terme sou beweer kon word dat Pirow Bekker die hiërargieë van *waarheid/verdigsel* en *feit/fiksie* omkeer en aan die mite van Apollo (die *mythos*) voorrang verleen bo die feitlike van die argivale dokumente (die *logos*). Dit moet duidelik gestel word dat die benutting van die mite *per se* nie beteken dat die leser noodwendig met 'n post-modernistiese teks te doen het nie. Soos in die vorige hoofstukafdeling betoog, sou 'n strukturalistiese analise juis die leser tot die insig kon laat kom dat die oplossing vir die teleurgestelde lewensreisiger geleë is in die sublimasiepotensiaal van mite, fiksie en van kuns in die algemeen - maar binne 'n modernistiese konteks, waarby die mite as besweringsmiddel funksioneer. Vir heelwat digters van die modernisme was die mite immers 'n gewilde metode om sin in die chaos te openbaar, die eietydse waardes te relativeer, 'n vaste en universele waardestelsel te soek, die

<sup>30</sup> Die manlike voornaamwoordsvorm word met opset in hierdie hoofstuk gebruik vir die uitverkore enkeling of die een wat die Apolliniese ideaal nastreef. In hoofstukafdeling 7.7 word hierdie punt verder gevoer in die rigting van die gender-diskoers.



sinlose van die moderne tyd met die sinrykheid van 'n vergange era te vergelyk, en kohesie te bewerkstellig (vgl. Hutcheon 1988:88 en 101, Malan 1992:314 en Liebenberg 1992:318)<sup>31</sup>. Naas die religie en die psigologie was die mite 'n veilige, universele waardestelsel wat transenderingsmoontlikhede gebied het. Die historiese is egter meestal deur die moderniste vermy. Indien dit wel benut is, is die klem geplaas op die teenwoordigheid van die verlede in die hede of op transenderingsmoontlikhede in die soeke na 'n geborge universele waardestelsel (vgl. Hutcheon 1988:88).

Die invertering van die hiërargie *logos/mythos* illustreer dat die toepassing van die poststrukuralistiese tegniek van desentrering nie noodwendig of in alle gevalle impliseer dat 'n teks postmodernistiese elemente bevat nie. Wanneer invertering van die rangorde of verplasing van die oorheersende item in die opposisiestel of desentrering van die sentrum egter toegepas word, kan aftakeling van die binêre opposisies plaasvind en kan die leser bewus word van die onstabiele basis van die verhouding tussen die elemente. Nou kan *différance* intree (Derrida 1988a:122). *Différance* is die neologisme wat Derrida munt vir die konsep wat hy in opposisie met die konsep *logosentrisme* wil plaas; dit sinspeel op beide die werkwoorde *to differ* (*verskil*) en *to defer* (*vertraag*). Vir Derrida is *différance* die krag agter of in taal; dit produseer die effek van die verskille waaruit taal bestaan. Die logosentriese voorstelling van taal as 'n struktuur met 'n sentrum wat daarbuite bestaan (dit wil sê 'n oorsprong of teenwoordigheid), word dus omvergewerp deur die Derridiaanse konsep van *différance*; die strukturalistiese teorie kan nou met die poststrukuralistiese teorie vervang word. Aangesien *différance* geheel nie-hiërargies is, word daar weggedoen met die onderskeid tussen *betekende* en *betekenaar*. Die konsep van 'n geslote struktuur van tekens word vervang met die konsep van 'n ketting van betekening waarin die een betekenaar binne tyd en ruimte oneindig verskil van en tog uitwys na 'n ander een (Jefferson 1989:115). Betekening is vir Derrida (1988a:118) nimmereindige aktiwiteit en spel. Vir hierdie proses gebruik Bressler (1994:81) die metafoor van ossillasie<sup>32</sup>, wat myns insiens verband hou met die postmodernistiese tendensies van die bevraagtekening van 'n enkele allesomvattende waarheid in terme waarvan die bestaan en samehang van alle verskynsels verstaan sou kon word en die afwys van 'n finale, afsluitende betekenis wat dan die 'korrekte' interpretasie van 'n teks sou wees (Foster en Viljoen 1997:xxvi en xxvii). Bressler (1994:81) skryf:

Such oscillating between interpretations, levels, or meanings allows us to see the impossibility of ever choosing a correct interpretation, for meaning is an ongoing activity that is always in progress, always based upon *différance*. By asking what will happen if we reverse the hierarchies that frame our preconceived ways of thinking, we open ourselves to a never-ending process of interpretation that decrees that no hierarchy or binary operation is right and no other is wrong.

<sup>31</sup> Hoewel hiermee nie te kenne gegee word dat postmodernistiese outeurs *nie* van die mite gebruik maak nie, was die mite, die mitologiese, en die antieke leefwêreld gunstelingonderwerpe by modernistiese skrywers. In 'n artikel oor postmodernistiese tendensies in die Amerikaanse en Nederlandse poësie verwys Van den Akker (1993:186) tong-in-die-kies na die nuwe voorraad onderwerpe wat in die postmodernistiese tekste van die laat-sestigerjare hul verskyning gemaak het: "Traditional poetic subjects were replaced by attributes of everyday reality: television, radios, fridges take the place of the eternal beauty of Egyptian royal tombs, of Roman monuments."

<sup>32</sup> Barthes (1977:139) gebruik ook hierdie beeld ten opsigte van Waarde en betekenis: "Value (and with it, meaning) thus unceasingly oscillates."



Afhangend van die leesraam en leesstrategie kan tot verskillende lesings van die re-presentasie van die geskiedenis in "Apollo Smintheus" gekom word, is gaandeweg in hierdie bespreking betoog. Die voorstel dat De la Guerre hom tot die mite van die "gesogte Berg" moet wend om die geskiedenis te transendeer en oor die feitelike te triomfeer, is 'n modernistiese praktyk, nie in ooreenstemming met die postmodernistiese projek nie, is te kenne gegee. Dié opmerking behoeft meta-kommentaar op die leeswyse wat in hierdie hoofstuk gevolg word. Deur die *modernisme* telkens in 'n binêre opposisie teenoor *postmodernisme* op te stel en te verplaas, word die bespreking aandadig juis aan dit wat bekritiseer word: die handhaaf van 'n hiërargiese verhouding.

Hoewel Derrida te kenne gee dat Westerlinge geleer het om die een lid van 'n binêre paar te bevoorreg bo 'n ander, is dié siening problematies aangesien daar nie altyd eenstemmigheid bestaan oor welke lid geprivilegieer word nie. In die Weste het *lig* nog altyd die gunstige posisie van nominator bekleed, en *donkerte* dié van denominator. Ten opsigte van die opposisie van *modernisme* en *postmodernisme* bestaan daar egter nie eenstemmigheid oor die hiërargie nie, maar word die een altyd ten koste van die ander bevoorreg (Hutcheon 1988:49). Die gevaar van binêre opposisiestellings is die verabsoluttering of totalisering van een aspek van die binêre stel, selfs wanneer desentrering plaasvind (Derrida 1988a:118). In die postmodernistiese era het daar egter veel meer kompleksiteite na vore begin tree - Hutcheon (1988:20) betoog:

[T]he binary oppositions that are usually set up in the writing on postmodernism - between past and present, modern and postmodern, and so on - should probably be called into question, if only because, like the rhetoric of rupture (*discontinuity, decentering, and so on*), *postmodernism* literally names and constitutes its own paradoxical identity, and does so in an uneasy contradictory relationship of constant slippage.

Die kontradiksies wat die postmodernisme kenmerk, verwerp enige netjiese opposisie wat 'n geheime hiërargie herberg of verbloem (Hutcheon 1988:12, 43 en 61). Dit erken voorts die eie aandadigheid en gee toe dat kontradiksie eintlik kompromie impliseer (Hutcheon 1988:46). Op grond hiervan wil dit voorkom asof die postmodernisme nie 'n logika van *óf ... óf* voorstaan nie, maar eerder een van *én ... én* (Hutcheon 1988:46, 49 en 50).

Die modernistiese konsep van 'n enkele en vervreemdende *andersheid* word uitgedaag deur die postmodernistiese bevraagtekening van die binêre pare wat in der waarheid hiërargieë verbloem. Om egter sodanige hiërargieë te laat ineenstort, beteken nog nie dat die onderskeidinge self in duie stort nie (Hutcheon 1988:61). In plaas daarvan om die aandag bloot te vestig op die *ander, vreemde, supplémentaire* helfte van die binêre opposisie, word daar eerder in die postmodernisme van die *proses* van *desentrering* gebruik gemaak omdat die sentrum die spil is waarom die binêre opposisies draai. Sodra die sentrum gesien word as 'n konstruksie, 'n fiksie, nie as 'n vaste en onveranderlike werklikheid nie, dan begin die ou logika van *óf ... óf*- en *nóg ... nóg* verval en ontstaan daar 'n houding van *sowel ... as* waarin pluraliteit en verskil nuwe moontlikhede open in die plek van eksklusiwiteit en uitsluiting (Hutcheon 1988:62). Die postmodernistiese nosie van



*verskil* is altyd pluralisties en voorlopig van aard (Hutcheon 1988:65). Om te desentreer, beteken egter nie om te ontken nie (Hutcheon 1988:159). Sodoende kan die sentrum nie bloot tot die randgebied uitgeskuif en die marginale nie weer tot 'n nuwe middelpunt gemaak word nie. Deur 'n paradoksaal verdubbelde posisionering kan die sentrum dus van sowel binne as buite af bekyk en bekritiseer word (Hutcheon 1988:69).

Waar dit wil voorkom asof 'n strukturalistiese benadering tot "Apollo Smintheus" 'n modernistiese *ontsnaproete* tot die mite voorstaan, kan 'n poststrukturalistiese benadering só 'n lesing eerbiedig én verwerp: deur desentrering word die *logos* van die feitelike geskiedskrywing afgewys ter wille van die *mythos*, maar sodra *différance* intree, kan die *mythos* self weer geproblematiseer word, ten einde totalisering daarvan af te weer. Nou kan die afleiding moontlik gemaak word dat die mite slegs 'n *toegangsroete* is om die 'werklikheid' van Afrika mee te bewys. Hoewel die 'gode' verhinder het dat die reisigers hul doel kon bereik, die mitiese stad Vigiti Magna, kan De la Guerre getuig van die 'werklikheid' van 'n ontmitologiseerde Afrika, van die *feitelikhede* van die hitte en dorheid van die land, terwyl Van Meerhoff se histories geboekstaafde 'sukseste' eintlik *fiksioneel* aandoen. As Van Meerhoff dan "monsters in 'n systroom" kan teel, kan De la Guerre hom "seer seker" troef deur te wys op die geslotenheid en ongenaakbaarheid van Afrika. Die klipharde aard van Afrika kan op die "Kaapse kaggel" uitgestal word as "[g]etuienis, ja." Maar "getuienis" wat paradoksaal genoeg met die ompad van mite en fiksie gelewer word.

#### 7.4 Die kontingente vertelwyse

Die opponering van die twee hoofkarakters in die gedig "Apollo Smintheus" maak die leser verder bewus van die ander rolspelers en verhoudinge, soos dié tussen die ongeïdentifiseerde spreker en die toegesprokene, De la Guerre. Hoedanig is hierdie verhouding? Hoe word De la Guerre deur die verteller voorgestel as subjek in en van die geskiedenis? Wat is die vertellershouding ten opsigte van onderskeidelik De la Guerre en Van Meerhoff? Wat is die funksionaliteit van hierdie spesifieke vertelwyse? Wat is die illokusionêre aard van die taalhandeling, dit wil sê is dit 'n aanklag, 'n aanval, 'n oorreding, 'n bevraagtekening? Wat is die intensie van die spreker? Waarom word die subjek De la Guerre nie 'n spreekbeurt gegun nie? Kan die perlokusie as geslaagd beskou word, dit wil sê bereik die spreker sy beoogde effek?

Word die Jakobsoniaanse kommunikasiemodel op die spraakhandeling in die gedig toegepas, lyk dit na 'n enkelvoudige boodskapoordrag tussen spreker en toegesprokene. Die enkele spreekstem mag dit vir die leser laat voorkom asof dit hier om 'n ongekompliseerde verteltekst gaan waardeur onmiddellik toegang tot die sogenaamde storie of narratief verkry kan word. Tog is die identifikasie van die vertelinstantie meer gekompliseerd as wat dit op die oog af lyk, onder meer omdat dit afhanklik is van die spesifieke leesbenadering waarmee die leser na die gedig kom en die spesifieke leesstrategie wat die leser aanwend. In 'n vooronderzoek tot hierdie hoofstuk het ek bevind dat 'n strukturalistiese benadering tot die vertelwyse van die poësie, soos wat gevind kan word in



die tweede hoofstuk van Kannemeyer (1965) se proefskrif, *Die stem in die literêre kunswerk*, tot 'n ander soort lesing<sup>33</sup> van die gedig lei as wat die geval is in 'n 'narratologiese' benadering, soos dié van Gérard Genette (vgl. Brink 1987:151-153)<sup>34</sup>.

Word die vertellersrol in Bekker se gedig met behulp van 'n strukturalistiese leesstrategie binne 'n modernistiese raamwerk geïdentifiseer waarby die verteller en De la Guerre in 'n binêre verhouding teenoor mekaar opgestel word, sou die leser byvoorbeeld bepaalde afleidings kon maak oor die subjek De la Guerre wat 'n samehangende interpretasie sal waarborg en sal ondersteun - in hierdie geval byvoorbeeld dat transendering moontlik is vir die gekwelde enkeling. Die lyn van 'n strukturalistiese betoog sou miskien as volg kon verloop: Ten opsigte van die binêre opposisie *verteller/toehoorder* of *spreker/toegesprokene* neem Jonas de la Guerre 'n ondergeskikte posisie in teenoor die anonieme spreker. Aanvanklik is die verteller besonder krities en afwysend teenoor De la Guerre en sy nuus uit die binneland, naamlik dat sy wa aan die brand gestee en die kruit gesteel is, dat die landskap te eenselwig en eentonig voorkom, dat die fisioomie van die gebied geen duidelik onderskeibare elemente bevat nie en dat die reis hel op aarde was. In sy 'aanklag' wend die verteller hom tot allerlei retoriese truuks, soos sarkasme, vergelyking, bewyslewering, vraagstelling, nabootsing en ironisering (strofe 1). Sodoende word word De la Guerre met minagting voorgestel as 'n minderwaardige landsreisiger wat sleg afsteek by vorige reisigers. Laasgenoemdes het nie net genoegsaam getuienis kon lewer van hul prestasies én ongevalle nie, maar kon ook - soos in die geval van Van Meerhoff - op die fabelagtige roem. Deur uitlokkende vrae word De la Guerre aangepor en aangehits tot verweer. Ironies genoeg word hy nie 'n spreekbeurt gegun nie, maar beeld die verteller self in 'n soort rolspel die beteuterde verdediging 'namens' hom uit. Die 'aanklag' word verhewig deur die feit dat waar ander "skeepskapteintjie[s]" en "[v]aarders" bloot van 'n landtog die binneland in kon droom, De la Guerre van ampsweë deur die kommandeur in staat gestel en toegerus is om die gebied te verken. Die kommandeur het "immers nie die onmoontlike gevra" nie (reël 1 van strofe 2). Deur 'n toename in die gebruik van die tweedepersoonsvorme *jy* en *jou* in die slotstrofe word die 'saak' teen De la Guerre op die spits gedryf. Die landsreisiger word voorgestel as 'n teleurgestelde en patetiese figuur wat in sy geestesoog sien hoe hy gewoon "as marskramer, en bang, / na die Fort toe terugkruip". Die vrees

33

Die voorbeeldmateriaal wat Kannemeyer (1965:14 e.v.) gebruik, stel hom in staat om in hoofsaak vier "aanbiedingswyses" in die poësie te onderskei, naamlik die suiwer liriese spreker wat soms in 'n naïewe, soms in 'n direkter toon praat, en soms sy eie verwikkeldheid in die gedig aanbied; die vertellende stem wat in die moderne "epiese" gedig al hoe meer wegswaai van die suiwer vertelling en die aksent op ander aspekte laat val; die spreker wat binne sy gedig as eksegeet sy beelde verklaar, en die stem wat binne die vers 'n bepaalde karakter aanneem en selfs die normale taal en spraak wysig om by sy karakter aan te pas. Hierdie kategorisering is egter nie sonder meer toepasbaar op die gedig "Apollo Smintheus" nie. Gaan dit hier byvoorbeeld om 'n liriese spreker "wat 'n bepaalde gestalte word, soos in Van Wyk Louw se dramatiese monoloog" (Kannemeyer 1965:23)? Hoe kan hierdie "gestalte" gespesifiseer word? Kannemeyer se kategorisering ontlok sodanige vrae.

34

Met die toepassing van Genette se teorie duik daar reeds by die onderskeiding tussen eksterne of interne verteller (dit wil sê ekstern of intern met betrekking tot die *storie* wat vertel word) probleme op - die teks finik die identifikasieproses. Die gebruik van die eerstepersoonsvorm is vir Genette ook nie 'n bepalende faktor nie, aangesien sowel interne as eksterne vertellers van hierdie vorm gebruik kan maak. Die verteller in die gedig "Apollo Smintheus" is dus óf intradiëgeties (intern), óf ekstradiëgeties (ekstern), óf sowel intra- as ekstradiëgeties. Daar moet egter besin word of dit hoegenaamd metodologies sinvol is om 'n gesofistikeerde narratologiese teorie soos dié van Genette te gebruik. So 'n tipiese strukturalistiese onderneming (vgl. Du Plooy 1992a:332) wil met noukeurige omskrywing op 'n wetenskaplike manier met tekste omgaan ten einde 'n sisteem tot stand te bring, nie om byvoorbeeld oor 'n kwessie soos subjektiwiteit te besin nie - 'n saak wat binne 'n postmodernistiese raamwerk belangrik is.



vir bespotting, teregwyding en marginalisering is nie net aftakelend en immobiliserend nie, maar belemmer ook die droom, die perspektief en die toekomsvisie. Die verteller en die gode is egter genadig: De la Guerre word ten slotte deur 'n skynbaar meer genaakbare vertellershouding gemanipuleer om sy toevlug tot die mite te neem deurdat sy handeling aanvaar en goedgepraat word ("Getuienis, ja:"), deurdat daar neerbuigend na sy hoofkonkurrent verwys word ("ou Van Meerhoff"), en deurdat hy besiel word deur sinspeling op sy vermoëns ("kan jy seer seker wys"). Juis hierdie manipulasie en die voorafgaande 'aanklag' maak dit duidelik dat die subjek De la Guerre nie net hiërargies ondergeskik is aan Van Meerhoff, die kommandeur, die Here Sewentien en die godedom nie, maar ook aan die verteller. Laasgenoemde se 'Apolliniese' baasskap<sup>35</sup> blyk uit sy 'monoloog', wat verhinder dat De la Guerre tot die gesprek toetree, en die moontlikheid wat hy aan die mismooide De la Guerre bied om die kwellende werklikheid deur middel van die mite te transendeer; die mite is immers al beskou as die antwoord op die mens se metafisiese vrae<sup>36</sup>. Die konsep *mite* kan ook hier uitgebrei word: die sprong tussen *mite* en *literatuur* en *kunswerk* is immers nie so groot nie (vgl. Malan 1992:315) en boonop het die woord *mythos* oorspronklik *verhaal van 'n digter* beteken. 'n Waarskynlike slotsom van 'n strukturalistiese interpretasie sou dus kon wees: met behulp van die verbeelding en fiksie is ontstygende moontlik vir anti-helde of marskramer-figure soos De la Guerre. Met hierdie interpretasie bly die humanistiese nosie intakt van die outonome, koherente individu wat strewe na die sublieme.

Dit moet duidelik gestel word dat die modernistiese en strukturalistiese konsepte van *koherensie* en *eenheid* nie die beginsel van *meervoudigheid* uitsluit nie; in die hoog-modernisme was multiplisiteit immers 'n belangrike beginsel. So laat die verswyging van die identiteit van die eerste-persoonspreker heelwat interpretasiemoontlikhede vir die leser oop: die sogenaamde liriese of digterlike stem, die stem van die verydelde figuur, die stem van die gewete, die stem van die alter ego, die stem van die digter, die stem van die geskiedenis. Die een moontlikheid sluit nie die ander uit nie. Hoewel hier na meerdere 'stemme' verwys word, is dit egter nie 'n polifonie in Bakhtiniaanse sin nie, maar eerder van 'n modernistiese meervoudigheidsbeginsel - 'n modernistiese bevestiging van 'n geïntegreerde geheel en 'n komplekse eenheid, eerder as 'n post-modernistiese vermenigvuldiging of selfs versplintering.

In plaas daarvan om 'n strukturalistiese analise van die vertelstrategieë in 'n postmodernistiese gedig soos "Apollo Smintheus" te onderneem, moet daar eerder saam met Foucault (1972:50-55) vrae gestel word oor die enunsiatiewe handeling as sodanig: Wie is aan die woord? Aan wie word die reg verleen om taal op 'n spesifieke manier te gebruik? Uit welke institusionele posisie word die diskoers gekonstrueer? Op grond waarvan verkry die diskoers 'n legitimerende outoriteit? Uit welke posisie word daar gepraat? Hoe sien die diskursiewe konteks daaruit? Vir

<sup>35</sup> Paglia (1990:73) vestig die aandag op die outoritêre aard van die Olimpiese gode, spesifiek Apollo.

<sup>36</sup> Vergelyk Du Plooy (1992a:90) in verband met André Jolles se teoretisering oor *Einfache Formen*.



Foucault is die subjek van 'n spesifieke diskoers nie beklee met transendentale mag nie, maar is dit die tyd-ruimtelike koördinate van die enunsiatiewe handeling wat van belang is.

In haar ondersoek na historiografiese metafiksie wil dit vir Hutcheon (1988:117) voorkom asof twee vertelwyses bevoorreg word wat albei die begrip subjektiwiteit problematiseer. Teenoor die modus van veelvuldige vertelperspektiewe is daar dié van 'n enkele beherende verteller<sup>37</sup>. In nie een van hierdie vertelwyses is daar egter 'n subjek wat vertrou het in sy of haar vermoë om die verlede met enige sekerheid te ken en te verstaan nie. Dit is nie 'n transendering van die geskiedenis nie, maar 'n problematiserende inskryf van subjektiwiteit in die geskiedenis. Hiervolgens sou geredeneer kon word dat die verteller in "Apollo Smintheus" 'n outoritêre vertelwyse verteenwoordig. De la Guerre se ondergeskiktheid aan die ongespesifiseerde verteller bied 'n versteg-niese demonstrasie van of is ekwivalent aan sy ondergeskiktheid aan die magte en owerhede oor hom. Die hele gedig sou gesien kon word as 'n parodiëring van allerlei sisteme van oorheersing: politieke, ekonomiese, kulturele en selfs narratologiese magte.

Sodra die verteller deur 'n desentreringstrategie verplaas word deur De la Guerre, bestaan die moontlikheid van selfaanspreking. Die gedig verskaf verskeie leidrade vir so 'n moontlikheid<sup>38</sup>.

In die eerste plek sou die *jy*-aanspreking selfreferensieel kon funksioneer. Waar Van Meerhoff meermale in sy joernale op selfhandhawende wyse na homself verwys ("ende ick Pieter Meerhoff" - vgl. Godée Molsbergen 1916:52), skemer hier in De la Guerre se geval iets van selfspot en sarkasme deur. Hy verwys ironiserend en afstandelik na homself, in die tweedepersoonsvorm. Die *ek* wat aan die woord is, is 'n ander *ek* as die een wat landsreisiger is; die een *ek* kla aan, die ander *ek* is die aangeklaagde; daar is 'n gespletenheid in die persoon, 'n postmodernistiese versplintering van die subjek. Word die spreker geïdentifiseer as 'spreker-digter', soos wat konvensioneel in poësie-analises gedoen word, sou die uiting metapoëties geïnterpreteer kon word en die eerste twee reëls by uitbreiding of deur verplasing dus só kon lees: "Aanvaar nou maar, 'poëet' Bekker, / jou sending stel meer as al die voriges teleur". Hierdie 'sprong' na die metapoëtiese kode word medegemotiveer deur die verbintenis van De la Guerre met Apollo - die god van die poësie.

'n Tweede leidraad is die gebruik van aanhalingstekens by die soortnaam "'landsreisiger'" (teenoor die afwesigheid daarvan by "skeepskapteintjie", "[v]aarders" en "marskramer"). Aanhalingstekens het onder meer ten doel om 'n leser bewus te maak van die taaluiting self: die ongewone betekenaar *landsreisiger* wat histories gedetermineer en gemerk is. Hoewel dit skynbaar vroeër die konvensie was om die woord "lantreyser" of "land(s)reisiger" tussen aanhalingstekens te plaas, waarskynlik om aan te dui dat gekwoteer word uit die argivale geskrifte (vgl. Godée Molsbergen

<sup>37</sup> Hutcheon (1988:117) se formulering "two modes of narration" kan verwarrend wees indien Genette se hantering van die term *modus* benut word (vgl. Brink 1987:138 en hoofstuk 11.2 hieronder). Die woord *modus(-se)* word dus slegs gebruik wanneer ek na Hutcheon (1988) verwys.

<sup>38</sup> Indien die meervoudigheidsbeginsel binne 'n strukturalistiese analise beklemtoon word, sou dit ook moontlik wees om die "*jy*"-aanspreking as selfaanspreking te beskou, waardeur die modernistiese siening van die koherente subjek en die opgaan in die mite gehandhaaf sou word.



1916:62; Boëseken 1969 gebruik nie aanhalingstekens nie), sou die aanhalingstekens hier ironies kon funksioneer indien aanvaar word dat die eerste reël selfverwysend is<sup>39</sup>. Die implikasie sou wees dat De la Guerre homself nie wêrklik as *landsreisiger* beskou nie, dat sy tog 'n mislukking was en dat dit 'n belediging sou wees om hom so te noem; hy is dié eretitel nie werd nie.

Wanneer die *jy*-selfaanspreking na die eerstepersoonsmeervoudsvorm *ons* verander word in reël 9 van strofe 1, het die leser waarskynlik **derdens** te doen met 'n geval van selfaanhaling. Net soos wat gesê kan word dat die ongeïdentifiseerde spreker hier op ironiserende wyse die togleier se direkte woorde naboots, net so kan beweer word dat De la Guerre sy eie verskonings afwysend herhaal. Deur satirisering stel hy homself voor as iemand wat op die verdediging is en verskoning soek deur sy groep van vyftien manne by te sleep. Die implikasie van dié verskoning is dat De la Guerre te kenne wil gee dat hy as leier weens allerlei onverwagte eksterne omstandighede nie beheer oor die situasie kon uitoefen nie; hulle was die lydende party - vergelyk die gebruik van die lydende vorm ("Ons is [...] oorval, ons wa / is brandgesteek").

Die toename in die gebruik van die persoonlike en besitlike tweedepersoonsvoornaamwoorde in die laaste strofe, veral in die reëlbeginposisie, beklemtoon **vierdens** die gedistansieerde blik op die Self, asook die haglike toestand van die reisigers, en verhewig terselfdertyd die selfaanklag; die leser sou ook hier tekens van selfbejammering gewaar kon word. De la Guerre se representasie van die sesde landsreis supplementeer die tradisionele voorstelling van koloniste wat sonder slag of stoot ryke verower en skatte inpalm; dit supplementeer die konsepte *welslae* en *held*.

Deur die eksterne verteller te verplaas en te vervang met De la Guerre, verkry die stilswyende karakter stem, en deur hom ook die digter Bekker. Wat dus aanvanklik gelyk het na 'n vertelwyse met 'n enkele outoritêre verteller, begin toenemend lyk na 'n vertelmodus wat versplinter of uitwaaier in 'n verskeidenheid vertelperspektiewe, byvoorbeeld dié van die ongeïdentifiseerde spreker wat aankla én aanmoedig, dié van die gemarginaliseerde subjek De la Guerre wat homself beskuldig én verontskuldig, en dié van die digter Bekker wat die geskiedenis herhaal én herskryf (in laasgenoemde geval nie net die geskiedenis van die sesde landsreis nie, maar ook die eie 'digterlike geskiedenis'). Die kompleksiteit van die voornaamwoordgebruik in "Apollo Smintheus" herinner aan 'n uitspraak van John Ashbery tydens 'n onderhoud in 1972 met Janet Bloom en Robert Losada - vergelyk Perloff (1990:28):

The personal pronouns in my work very often seem to be like variables in an equation. 'You' can be myself or it can be another person, someone whom I'm addressing, and so can 'he' and 'she' for that matter and 'we.' [...] my point is that it doesn't really matter very much, that we are somehow all aspects of a consciousness giving rise to the poem. [...] I find it very easy to move from one person in the sense of a pronoun to another and this again helps to produce a kind of polyphony in my poetry [...].

39

Indien die desentreringsoperasie nie uitgevoer word nie en daar aanvaar word dat dit 'n eksterne verteller is wat aan die woord is, sou die ironisering uiteraard steeds van toepassing wees.



Die versplintering van die vertelmodus, die gevolglike vermenigvuldiging van identiteite of van subjekte en die kompleksiteit van die suplementariteitswerking het uiteraard implikasies vir die lees van "Apollo Smintheus"<sup>40</sup>

Omdat eiename semanties gewoonlik leeg is en omdat die gedig in die slot 'n duidelik simboliese wending neem (soos wat die strukturalistiese analise reeds aangedui het), kan **vyfdens** beweer word dat die eienaam "De la Guerre" nie noodwendig hoef te verwys na die historiese figuur Jonas de la Guerre nie. Die hiërargiese verhouding tussen betekende en betekenaar word opgehef sodat "De la Guerre" net soos "landsreisiger" tussen aanhalingstekens kan opereer as betekenaar vir ander betekenaars in 'n oop ketting van betekening (Jefferson 1989:115): die digter, "mars-kramer", "elke skeepskapteintjie", "elkeen wat 'n land soek", "[v]aarders", "veldmuise" en les bes "Apollo Smintheus". Enersyds impliseer hierdie sprong van die eienaam De la Guerre na ander soort- en eiename dat die subjek De la Guerre nie 'n outonome individu is nie, maar uit 'n klomp kontingente 'ekke' of personae bestaan; andersyds kan die betekenaar "De la Guerre" tot 'n menigte ander kontingente betekenaars lei (met *kontingent* word bedoel *toevallig én assosiatief*<sup>41</sup>). De la Guerre is nie net een van die veldmuise wat onderhewig is aan die pyle van die songod Apollo nie, maar hy beskik oor die potensiaal om as 'n soort "Apollo Smintheus" self 'oorlog te maak' ("De la Guerre" beteken in Frans [*van die*] *oorlog*) - al doen hy dit op 'n onkonvensionele manier, byvoorbeeld deur stilswye, of deur kuriositeite te versamel, of deur binêre opposisies soos die tradisionele een van *man* versus *muis* en die modernisties-romantiese een van *digter* versus *leser* "op hul bliksem [te] speel".

Ek wil waag om te beweer dat die gedig "Apollo Smintheus" enige pogings om die vertelwyse te herlei tot 'n spesifieke struktuur, "op hul bliksem speel". Daar kan hoogstens gesê word dat die vertelmodus 'n komplekse sisteem vorm waarin dinamiese interaksieprosesse aan die gang is. Hoewel daar met behulp van 'n strukturalistiese benadering ook tot die gevolgtrekking gekom kan word dat die vertelmodus meervoudig funksioneer, impliseer die modernistiese meervoudigheidsbeginsel meestal vlakke of lae in 'n bepaalde stratifikasie. Die gedig wys myns insiens 'n hiërargiese ordening van stemme of perspektiewe af, nie net omdat die verteller ongeïdentifiseerd is en daar dus ruimte bestaan vir die identifisering van 'n reeks moontlike vertellers nie, maar omdat daar nie noodwendig 'n korrelasie bestaan tussen die illokusionêre taalhandelinge van die

40

Vir die kompleksiteit van die pluraliserende subjektiwiteit van karakter, verteller en digter sou die metafore van die Russiese pop of die Chinese boks gebruik kon word (asook dié van die Royal-bakpoelierblikkie - beroemd gemaak deur Opperman se "Aaispaai" uit *Kuns-mis* van 1964 en benut deur onder meer Brink 1987:156), soos wat dikwels in die literêre diskoers gedoen word ter aanduiding van *mise en abyme*-strukture. Voorbeelde van hierdie kompliseringsstrategieë is die voorkoms van 'n verskeidenheid ingebedde of raamvertellings of die oormekaarskuif van verskillende vertellers en fiksiemakers (vgl. Hutcheon 1984: 57-58, 64, 101, 105 en 1988:45). Die probleem met hierdie metafore is natuurlik die geïmpliseerde hiërargie met betrekking tot die rangorde van inbedding (vgl. Brink 1987:157), asook die grootte- of graderingsverskille tussen en die skeibaarheid van die onderhawige elemente. In hoofstuk 8.3 word die metafoor van die Chinese boks gebruik vir ramingsprosedures.

41

Die byvoeglike naamwoord en bywoord *kontingent* het 'n uitgebreide reeks betekenisse (*Tweetalige woordeboek* en Webster): *toevallig, moontlik, afhanklik, (aan-) rakend, voorwaardelik, bykomstig en verbonde* (van Latyn *contingere*, wat beteken *om aan alle kante te raak; om te gebeur*, afgelei van *tangere*, dit wil sê *om (aan) te raak*).



verskillende sprekers nie. Die konsep *kontingensie* beteken dat daar nie slegs 'n enkele, hiërargies belangrike interpretasie van die gedig "Apollo Smintheus" kan bestaan op grond van die identifikasie van die spreker nie. Pluraliteit en polivalensie in postmodernistiese sin sluit aan by maar verskil ook van die modernistiese meervoudigheidsbegrip. Laasgenoemde wil die kompleksiteit van die eenheid illustreer, terwyl polivalensie saamhang met *différance* as 'n nimmereindigende aktiwiteit en spel, 'n ossillasie van betekenis. In die praktyk beteken dit nie dat ek die 'modernistiese' interpretasie van transendering van die hand wys nie, maar dat ek juis die konsep *transendering* wil problematiseer: Bied transendering vir die postmoderne subjek 'n oplossing in 'n konteks waar die ou sekerhede verval het omdat geen absolute verwysingspunte en geen sentrale beheer meer bestaan nie? Besit die mite, die kuns en die poësie 'n sublimasiepotensiaal wat die individuele subjek of die gemeenskap kan 'veredel'? Beskik die kunstenaar, en spesifiek die digter, oor buitengewone, visioenêre of liberaliserende kwaliteite? Indien byvoorbeeld aanvaar word dat die gedig iets wil suggereer van die gefnuikte ego se vermoë tot ontstyging en van die psigologiese aspekte van die verwerking van 'n teleurstelling, gaan dit op die ou end nie net om die herskrywing van die destydse geskiedenis van die landsreisiger De la Guerre nie, maar is hierdie geskiedenis ekwivalent aan die geskiedenis van die digter Bekker. Wat die metapoëtiese kode betref, is die voorstelling van die digter egter hier nie die 'mite' van die modernistiese uitverkore enkeling wat die engel uit die verborgene van die klip moet verlos nie (vergelyk Opperman se bundel *Engel uit die klip* van 1950), maar dié van die opteller van nuttelose klippe wat verspreid op die grondoppervlak rondlê. Binne die postmodernisme is die digter nie 'n goddelike skepper wat die optelklip kan transformeer tot toorklip van die woord of 'n alchemis wat onedele materiaal probeer omskep tot kosbare filosowesteen nie, maar 'n blote bondelsmous of venter ("marskramer") met 'n mandjie op die rug<sup>42</sup>.

In die historiografiese metapoësie is die re-presentasie van figure soos De la Guerre en die digter enersyds dié van subjekte wat nie met enige vertroue hul eie plek in die geskiedenis kan vasstel nie en wie se subjektiwiteit sodoende in die geskiedenis geïnskribeer word as problematies. Andersyds word hulle voorgestel (of stel hulle hulself voor) as selfrefleksief, bevraagtekenend, parodiërend en ironiserend. Dit beteken dat hulle nie hulself oorgee aan algehele dekonstruksie en nihilisme nie, maar dat hulle wel rekonstruktief kan optree (vgl. Hassan 1986:506).

Die mandjie of grabbelsak van die historiografiese metapoësie is nie net vol onnuuswaardighede, treurmares en oorverhitte drome nie, maar vol optelgoed, nonsensstories, mites, brokke getuienis en 'n gebliksemspelery. Hiervan is die "gesmelte rots, stollings bloed en steen" veronderstel om getuienis te lewer.

<sup>42</sup>

Die woord *marskramer* is afkomstig van *mars*, wat *mandjie* of *rugmandjie* beteken (Afrikaanse etimologieë, Van Dale en WAT).



## 7.5 Historiografiese metapoësie as getuienis

Hoewel die gedigte nie uitsluitend gee oor die getuieniswaarde van die klippe wat opgetel word nie, word wel gesuggereer dat De la Guerre selfversekerd as held uit die stryd kan tree deur te "wys" en te getuig ("[g]etuienis"), byvoorbeeld om te wys hoe die land deur die elemente gevorm is, hoe die son die land treiter, hoe oud, primitief, wild en gewelddadig Afrika is, hoe sonder genade; ander moontlikhede is om te getuig van die een of ander skermutseling met die inheemse bevolking, 'n kwansuise heldedaad, 'n versinde oorwinning (of nederlaag); of selfs om bewys te lewer van rare en verwerkbare of halfverwerkte gesteentes. Hoe dit ook al sy: die klippe bly ten slotte blote rariteite met beperkte uitstallingswaarde, "vir die Kaapse kaggel 'n kuriositeit"<sup>43</sup>. Die tasbare optelgoed ("n spatsel van gesmelte rots, stollings bloed en steen") staan in 'n binêre opposisie teenoor die skatte ("edelgesteentes", "minerale" en "suiwer goud") wat De la Guerre veronderstel was om terug te bring na die Fort. Die laaste twee reëls van die tweede strofe skep die indruk dat die Europeërs gedink het dat 'n mens in Afrika sommer goud van die grond af kon *optel* of uit 'n pan kon *skraap* (volgens die HAT beteken *raap* haastig optel, bymekaarmaak, versamel; minder algemeen beteken dit om sout te skraap uit 'n soutpan). Die landsreisiger het egter *nie* die land Monomotapa en die "gesogte Berg" met al die rykdomme gevind nie. Jare hierna sou Simon van der Stel die roem kry vir sy kopervondste (Godée Molsbergen 1916:180 e.v.). Hoewel De la Guerre skynbaar die soeke na die "suiwer goud" van Afrika opgee, begin hy "tog naderhand weer om klippe op te tel": gesteentes wat hul geheime in hulself beslote hou en potensieel koper- of gouddraend is. Die optel van die klippe dien nie slegs om op rasionele manier bewyse te soek wat die redes vir die mislukking van die tog kan opklaar en verhelder nie, maar ook om die moontlikheid van minerale en metafisiese vondste te suggereer en die beswevende krag van die *tersaaklikheid* en *waarheid* van 'n Griekse mite te illustreer. Hierdie soeke na stawingsmateriaal kan enersyds geskakel word met die positivistiese wetenskapsbeoefening ná die Verligting en die premie wat in die historiografie geplaas word op klinkklare, onweerlegbare feite. Andersyds kan die soeke na transendering verbind word met die modernistiese benutting van die beeldkorrelaat (De la Guerre as *objective correlative* van die bedremmelde digter) en die geloof in die sublimasiepotensiaal van die kunswerk.

Dat die optelklippe nie noukeurig beskryf of pertinent omskryf word nie, is van belang in die interpretasieproses. Die leser sou miskien die gevolgtrekking kon maak dat die "stollings bloed en steen" na onderskeidelik *stollingsgesteente* en *bloedsteen* of *heliotroop*<sup>44</sup> verwys. Eersgenoemde is 'n gesteente wat ontstaan deur afkoeling van magma (lawe) wat uit vulkane stroom (HAT). Laasgenoemde is 'n (blou-) groenerige variëteit van chalcedoon met druppelvormige kolletjies van

<sup>43</sup> Dit is bekend dat die Nederlandse koloniste allerlei kuriosa in die kolonies versamel het en dat hierdie natuurhistoriese eksemplare dikwels tereggekom het in die kabinetkamers van die welgestelde burgers.

<sup>44</sup> Die naam *heliotroop* hou myns insiens moontlik verband met Helios, die Griekse songod, met wie Apollo dikwels geassosieer word. Van Dale vermeld ook dat die berg wat aan Apollo en die muses gewy is, die sangberg of Helikon genoem is.



rooi jaspis wat die indruk van bloeddruppels gee (HAT, Van Dale en WAT). Met verwysing na die uitdrukking "op hul bliksem speel" in die laaste reël sou die afleiding ook gemaak kon word dat dit om *bliksesteen* gaan, 'n klein, gladde, niervormige, donker gekleurde vuursteen wat volgens volksgeloof ontstaan het deur die inslaan van die bliksem, ook genoem *dondersteen* of *swareweesteen* (WAT). Die gedig gee egter nie uitsluitel oor hierdie gesteentes nie. Die vaagheid van die aanduidings het myns insiens juis ten doel om die ideaal van keiharde "[g]etuienis" te ondermyn. *Waarvan* die gesteentes die "[g]etuienis" moet wees, is ook nie duidelik nie; die leser kan maar net spekuleer. Die vae, ongespesifiseerde bewysmateriaal vir 'n vae, ongespesifiseerde gegewe (dit wil sê 'n gegewe, gebeure of gebeurtenis wat nog nie tot feit gemaak is nie) trek die netjiese verhouding tussen betekenaar en betekende in twyfel. Hutcheon (1988:89 en 122) se onderskeid tussen gebeurtenis (*event*) en feit (*fact*) is hier ter sake: die bestaan van die verlede en van spesifieke gebeurtenisse in die verlede word nie in die postmodernistiese diskoers ontken nie, maar daardie verlede kan slegs semioties geken word. Bekker se historiografiese metagedig wil moontlik beklemtoon dat gebeurtenisse nie op sigself betekenisdraend is nie. Die implikasie sou dus kon wees dat die postmodernistiese teks slegs van onbepaaldhede kan getuig (die klippe roep dit as 't ware uit!); dit kan nie die volle waarheid representeer nie, juis omdat daar nie 'n enkele geldende waarheid bestaan nie. Onbepaaldhede konstitueer immers die wêreld, beweer Hassan (1986:505).

Die landskap waar die klippe verspreid rondlê, word op hoogs subjektiewe wyse voorgestel as "te eenders om jou verder bloot te stel". Dit is asof al die verskillende beelde van die ongerepte en ongekaarte gebied (of die perspektiewe daarop) nie van mekaar onderskei kon word nie en so deurmekaarvloei dat dit té eenselwig begin lyk het vir die Normandiër Jonas de la Guerre, wie se oog gekondisioneer is deur die welige Europese landskap. Die werklikheid openbaar Afrika as "dié plat hel". Die klippe lewer bewys van 'n geologiese voorgeskiedenis van 'n enorme omvang - vergelyk die woordkeuses "spatsel", "gesmelte" en "stollings". Sou die verwysing na die klippe ook betrekking kon hê op die 'primitiewe' werktuie van die inheemse bevolking of op die klippunte van hul pyle (vgl. Böeseken 1966:23)? Blootstelling aan Afrika beteken nie net uitlewering aan die natuurelemente soos die warm weer, dor winde en olifante nie, maar ook aan die inheemse bevolking (op degraderende wyse as "mensetrop" benoem) wat die reisigers oorval<sup>45</sup>, hul kruit steel en hul waens aan die brand steek.

Teenoor die 'wrede werklikheid' is die tradisionele, romantiese voorstelling van Afrika dié van 'n magiese, swart vasteland - vergelyk in strofe 3 die opstapeling van stereotiepe beelde: "duister seë", "'n swarter kus", "koel spelonke", "'n land van Ofir-vloed" en "'n kontinent wat glim soos

<sup>45</sup>

Dit was blykbaar nie De la Guerre se groep wat deur 'n "mensetrop oorval" is nie (reël 9), maar die vyfde groep reisigers, naamlik dié van Cruythoff in 1662-63 (Böeseken 1966:23 en Godée Molsbergen 1916:99-100). Hier is 'n voorbeeld van 'n 'inkonsekwentheid' tussen gedig en historiese dokumente, waardeur die 'amptelike' geskiedskrywing aangetas en ondermyn word. Volgens die joernaal is die gegewe oor die wa egter juis. Voordat die Oranjerivier gekruis is, is die wa en proviand begrawe. Met die terugtog is bevind dat die wa verbrand, die goedere gesteel en die kruitkokers leeggestort is (Godée Molsbergen 1916:119).



ebbehout". Die droomvoorstelling van Afrika verteenwoordig die *afwesige*, die *ander* en gevolglik die begerenswaardige; die werklikheidsvoorstelling verteenwoordig die *teenswoordige*, maar steeds die *ander*, wat paradoksaal genoeg gehaat én begeer word. Teen dié agtergrond gelees, sou beweer kon word dat De la Guerre as simbool beskou kan word van die verlangens van nie slegs die koloniste en die Here Sewentien in die jaar 1663 nie, maar ook van die vele lands- en seereisigers wat oor die jare heen die gerugte (die feite?) oor die goue skatte en priester Jan se Ryk versprei het. Meer nog: die misterieuse, ongeïdentifiseerde land word gedefinieer in terme van die *afwesige*, naamlik die Bybelse Ofir - vergelyk die hierbo aangehaalde verwysing na "'n land van Ofir-vloed". Volgens die *Bybelse ensiklopedie* is Ofir die land waarvandaan die skepe van Salomo groot hoeveelhede goud gebring het (1 Kon. 9:26-28, 10:11 en 22<sup>46</sup>). Net soos wat daar nie vandag met sekerheid vasgestel kan word waar Ofir geleë was nie, net so is priester Jan se Ryk in misterie gehul. En tog kan die bestaan van Ofir nie as blote versinsel afgemaak word nie. Volgens die *Bybelse ensiklopedie* is 'n skerf met die inskripsie "Goud van Ofir vir Bet-Heron" byvoorbeeld gevind in Tell Qasileh, wat die handelsbetrekkinge tussen Israel en Ofir bevestig ("Getuienis, ja"! ). Die verbandlegging met Ofir in Bekker se gedig is myns insiens ook nie toevallig nie. Een van Da Gama se toggenote, Tomé Lopez, het Monomotapa naamlik geïdentifiseer as die Bybelse Ofir (in die Kaapse dagregister word ook na Ofir verwys - vgl. Böeseken 1969:40 en Huigen 1996:44). Ofir, priester Jan se Ryk, Monomotapa en Vigiti Magna funksioneer dus as aanduidings van die onbereikbare. In modernistiese sin skuif hulle oor mekaar heen op die vertikale of paradigmatische as wat deel uitmaak van die hiërgargiese sisteem van die teks. In 'n postmodernistiese opset kan gesê word dat hulle mekaar telkens verplaas as betekenaars in 'n proses van oneindige semiosis. Hierdeur kan die leser bewus word van die poststrukturelistiese opvatting van die betekenisgewingsproses, waarby tekens slegs teenwoordig is in hul afwesigheid. Daarom is die leesaksie vir Eagleton (1983:128) "more like tracing this process of constant flickering than it is like counting the beads on a necklace".

Na afloop van die sesde reis het die Kommandeur die streek wat die geselskap besoek het, beskryf as 'n land wat net "velle en klippe" oplewer (Böeseken 1966:24). Die klippe as supplemente van die skatte van donker Afrika dien as tasbare, feitelike aanvulling by die fiksies van vele "[v]aarders". Waarvan hierdie gesteentes veronderstel is om "[g]etuienis" te wees, is egter nie seker nie. Moontlik dat *alles* fiksie is, ook die feitelike? Die historiografiese metapoësie lewer getuienis daarvan dat die konsep *getuienis* nie op ewigheidswaardes berus nie, maar gekonstrueer

<sup>46</sup>

Die beskrywings in hierdie teksgedeeltes van die skatte wat Salomo se skepe teruggebring het, doen net so eksoties aan soos in die geval van die ruilmiddele wat in strofe 2 van "Apollo Smintheus" geënumereer word. 1 Konings 9:26-28 lui as volg: "Koning Salomo het ook skepe gebou in Esjon-Geber by Elat aan die kus van die Rietsee in Edom. Hiram het vir hom skepe gestuur en ervare seemanne. Hulle het saam met Salomo se manne na Ofir toe gevaar en daar vir koning Salomo meer as veertien ton goud gaan haal." 1 Konings 10:11: "Bowendien het die skepe van Hiram wat die goud uit Ofir gebring het, ook nog 'n groot hoeveelheid jenewerhout en edelstene gebring. Die koning het die jenewerhout gebruik vir relings by die huis van die Here en by die koninklike paleis, en vir die liere en harpe van die musikante. Daar is tot vandag toe nie sulke jenewerhout gesien nie." 1 Konings 10:22: "Die koning het 'n vloot gehad wat saam met dié van Hiram na Tarsis toe gevaar het. Om die drie jaar het die Tarsisvloot teruggekom, vol goud en silwer, ivoor, ape en bobbejane."



word ten einde bepaalde persoonlike, politieke of literêre agendas te dien. Hierdie agendas kan slegs deur interpretasies agterhaal word - vergelyk Ankersmit (1989:145-146):

For the modernist, within the scientific world-picture, within the view of history we all initially accept, evidence is in essence the evidence that something happened in the past. The modernist historian follows a line of reasoning from his sources and evidence to an historical reality hidden behind the sources. On the other hand, in the postmodernist view, evidence does not point towards the *past* but to other *interpretations* of the past; for that is what we in fact use evidence for.

## 7.6 Die mite as monster

Daar is reeds betoog dat die monster of monsters van Van Meerhoff moontlik 'n voorbeeld van fabulering is, of 'n voorbeeld van foutiewe benoeming op grond van 'n gebrekkige dierkundige kennis. Dat "ou Van Meerhoff monsters in 'n systroom teel", kan in 'n negatiewe lig beoordeel word as grootpraat, oordrywing of oneerlikheid. Presies waarvan die monsters as tekens funksioneer, is nie duidelik nie. As voorbeelde van waarskuwings-, herinnerings- en voorspellings-tekens (vergelyk die etimologie van die woord *monster*) kan die monsters beskou word as betekenaars sonder vaste betekendes. 'n Eerste moontlikheid is dat net soos wat die monster met die drie koppe die veelbelowende rivier bewaak teen indringing en as voorteken van onheil optree, net so duld die gode nie die opdringing van die pestelike "liefhebbers" nie en word hul oorwinningspoging reeds by die voorgebergtes gedwarsboom; "elkeen wat 'n land soek", soos wat strofe 2 lui, sal gestuit word. Moontlik staan die *teel* van monsters in 'n systroom ook in verband met die fabrisering van 'n verhaal, die skep van 'n mite of die konstruering van 'n gedig<sup>47</sup>. Poststrukturelisties gesproke sou gesê kon word dat die teel van die monsters 'n vermenigvuldigingsproses signifieer, waarin die een betekenaar *ad infinitum* uitbrei tot ander. Binne 'n postmodernistiese raamwerk beteken dit dat die fiksies wat sodoende ontstaan, die aandag vestig op figure of sake wat nie deel is van die hoofstroom nie (vergelyk die verwysing na "'n systroom"), maar wat monsters, voorbeelde of eksemplare is van die monstertige, die supplementêre, die ander, die vreemde, die wonderbaarlike, die afwykende en die persoonlike of kollektiewe onbewuste.

As die historiograaf Pieter van Meerhoff in sy *feitelike* joernaal hom 'skuldig' kon maak aan fabulering, dan kan De la Guerre (en by uitbreiding die digter) op soortgelyke wyse feit en fiksie vermeng en van allerlei soorte intertekste gebruik maak, suggereer die gedig "Apollo Smintheus". Hoewel gesê kan word dat hul genres verskil, verskil die werkwyses van historiograaf en digter nie in wese nie: albei tas die werklikheid aan deurdat hulle net in staat is om fragmente of brokstukke daarvan te re-presenteer - en fragmente is die enigste saak wat postmoderniste blykbaar vertrou (Hassan 1986:505 en Van Bastelaere 1989:58). Onder die intertekste wat sowel digter as historiograaf kan benut, tel die mite: die antieke mite van Apollo en die nuutgeskape een van die

<sup>47</sup> In hierdie verband kan verwys word na Breyten Breytenbach se "ykoei" uit ('yk') waarin Bangai Bird sy "wormvet kop" streel om vir die leser "vir oulaas 'n geedig te teel". Die gebruik van die woord "teel" suggereer dat die ontstaan van die gedig - in die woorde van Viljoen (1988:198) - "'n organiese proses is eerder as die meganiese proses wat in 'Bedreiging van die siekes' geïmpliseer word deur die woord 'fabriseer'".



monsters (Hutcheon 1988:16 verwys na "the myth- or illusion-making tendencies of historiography"). Dit waarvan die mite binne 'n modernistiese raamwerk veronderstel is om te getuig, naamlik van die bestaan van 'n transendentale of universele gegewe buite die individu, word in "Apollo Smintheus" afgewys omdat sowel die gedig as die oorgelewerde geskiedenis nie onomwonde te kenne gee hoe De la Guerre die mite(s) van sy tyd geïnterpreteer en gehanteer het nie. Omdat die slot van die gedig besonder oop is, word die leser tot medewerking uitgelok deur te spekuleer en self 'n slot te konstrueer - vergelyk Hassan (1986:505) se opmerkings oor lesersdeelname. Ook is die temporele hantering in die gedig insiggewend: die (self-)gesprek vind in die teenwoordige tyd plaas, blykbaar op 'n punt nadat die groep reisigers by hul uitgebrande wa aangekom het, maar voordat die terugtog te voet aangepak of voordat die Fort bereik word - vergelyk die reëls "Na drie maande staan jy voor 'n dowwe hang", "Jy sien hoe jy gewoon as marskramer, en bang, / na die Fort toe terugkruip oor dié plat hel" en "jy voel hoe sak 'n oorverhitte droom, hoe sterf / 'n ryk; begin tog naderhand weer om klippe op te tel - ". Daar sou beweer kon word dat die gebeure van die laaste strofe in De la Guerre se geestesoog plaasvind en dat dit 'n toekomsmoontlikheid is. Tog word die presens steeds gehandhaaf: "Jy sien hoe jy gewoon [...] na die Fort toe terugkruip", ensovoorts. Deurdat die gedig op aleatoriese wyse 'n hipotetiese alternatief in die slot voorhou van hoe die gebeure geïnterpreteer sou kon word en die geskiedenis gevolglik anders geboekstaaf sou kon wees, word kommentaar gelewer op die mediëringsproses tussen gebeurtenis en feit en die mitologisering wat in die historiografiese praktyk intree. Indien verder aanvaar word dat die aanklag teen De la Guerre eintlik 'n selfgesprek is, of dat hier sprake is van 'n vermenigvuldigende vertelmodus, is die moontlikheid van die ironisering en parodiëring van die mite (en uiteraard van die joernaal) nie uitgesluit nie. Die historiografiese metagedig "Apollo Smintheus" parodieer dus sowel die 'algemene' as die literêre geskiedenis.

Die modernistiese gebruik van antieke mites as 'n strukturerende beginsel in sekere gedigte van byvoorbeeld Van Wyk Louw en Opperman wat ten doel het om sublimasie en eenheid te bewerkstellig, word gevolglik op ironiese wyse ontmasker as meesternarratiewe in Lyotardiaanse sin. In "Apollo Smintheus" word die mite wel enersyds benut, maar andersyds bied dit nie die gerusstelling wat 'n koherente vorm veronderstel is om te verskaf, of die vertroosting wat 'n algemeen aanvaarde vertroue veronderstel is om in te boesem nie (vgl. Hutcheon 1988:6 en 50). In plaas van 'n binêre opponering van modernistiese en postmodernistiese kenmerke soos onderskeidelik mitologisering en ontmitologisering, koherensie en kontingensie, diepte en oppervlak, erns en parodie, orde en chaos, outoriteit en anargie, heroïsme en skeptisisme, word die kenmerke van die modernisme op tweërlei wyses deur die postmodernisme gehanteer: dit word sowel *gebruik* as *misbruik* ten einde telkens albei uiterstes te bevraagteken.

Dat die logika van die mite vir die strukturaliste en moderniste belangrik was, getuig Claude Lévi-Strauss se omvangryke studie oor die mites van die Noord- en Suid-Amerikaanse vastelande,



*Mythologiques* (vgl. Culler 1980:40-54 en Foster 1987:50-51)<sup>48</sup>. In *Myth and Meaning* skryf Lévi-Strauss (1980:3) dat mites altyd en in eerste instansie *tekens* van die *logika* van die *mite* self is: "myths get thought in man unbeknownst to him". Dié onafhanklike bestaan van mites laat hulle volgens my as transendentale betekendes funksioneer - vergelyk Eagleton (1983:104):

Myths have a quasi-objective collective experience, unfold their own 'concrete logic' with supreme disregard for the vagaries of individual thought, and reduce any particular consciousness to a mere function of themselves.

Hierdie logosentriese aard van mites word in die postmodernisme aan vraagstelling onderwerp (Wasson 1969 en 1974 - sien hoofstuk 4.3.4), terwyl die tradisionele nosie van die mite (dit wil sê die mite van antieke kulture soos die Griekse of Indiaanse kulture) uitgebrei word tot dié van 'eietydse mites' (vgl. Steenberg 1992:312-314 in verband met die verskillende benaderings tot die mite). In hoofstuk 4.3.2 het ek reeds daarna verwys dat Leslie Fiedler (1975:351 e.v.) in die ses-tigerjare voorspel het dat die postmodernisme *nuwe* mites tot stand sal laat kom. Hierdie mites is nie die outoritêre, essensialistiese mites wat in die modernisme voorrang geniet het nie, maar mites waaraan geen metafisiese waardes toegevoeg kan word nie (vgl. Fiedler 1975:364)<sup>49</sup>. Fiedler se profesie van 'n "magical tribalization" (Bertens 1995:31) waarin die lokale en die voorlopige 'n belangrike rol speel en waarin die logosentriese ontbreek, verskil van die implikasies van Lévi-Strauss se strukturalistiese siening waarvolgens die mite as transendentale waarheid funksioneer. Aansluitend by McHale (sien hoofstuk 3.5) sou gesê kon word dat die epistemologiese oriëntasie van die modernisme, wat kenwyses beklemtoon, vervang word deur die ontologiese oriëntasie van die postmodernisme, wat op die synsproblematiek konsentreer. Bertens (1995:31) stel dit as volg:

Modernist self-reflexiveness, its urge to question itself and its own foundations in its search for essential, timeless meaning, is replaced by a postmodern view of meaning as inevitably local, contingent, and self-sufficient - Fiedler's diagnosis of its 'tribal' character will resurface in sociological accounts of postmodernity of the late 1980s - and does not represent such an underlying realm of transcendent truth.

Waar die verteller in "Apollo Smintheus" aan die hand doen dat die mite ter wille van die eie agenda *benut* word, *benut* én *bevraagteken* die gedig self die nosie van die mite. Dié soort problematisering, ironisering en parodiëring van die mite beteken nie dat die postmodernisme mites totaal afskryf nie. Postmodernistiese diskoerse (sowel teoreties as prakties) het juis die mites en konvensies nodig wat hulle bestry en reduceer. Waar die moderniste die opposisie tussen

48

Die konstante, universele strukture wat volgens Lévi-Strauss (1980:12) onderliggend aan die mites is, herinner aan die strukture wat taal beheer. Net soos in die geval van die klankeenhede van 'n taal (foneme), verkry die individuele eenhede waaruit mites bestaan (die sogenaamde *miteme*), betekenis slegs in bepaalde kombinasies binne die sisteem. Dit is die taak van die antropoloog om die sisteem te ondersoek en met behulp van die gereedskap van die linguïstiese analise die sogenaamde grammatika te konstrueer van die verskillende kulture wat bestudeer word (Jefferson 1989:93). Die verhoudinge wat onder die oppervlak van die narratief van die mite werksaam is, is wesenlik deel van die menslike gees. Wanneer 'n mite bestudeer word, behoort daar gevolglik aandag gegee te word aan die universele, mentale werkinge wat as struktureringsbeginsel optree, eerder as wat daar aandag bestee word aan die narratiewe inhoud. Dit gaan dus eintlik om mentale operasies soos die konstruering van binêre opposisies. Mites is middele waarmee gedink kan word, maniere om die werklikheid mee te klassifiseer, te organiseer en te orden (Eagleton 1983:104).

49

Vergelyk ook Wasson (1974:1202) se oproep tot die skep, instandhouding en uitbreiding van 'n nuwe mite - "a new myth of concern" (na aanleiding van die teoretisering van Northrop Frye).



orde en chaos tot versoening wou bring deur die metafoor en die mite, bereik die postmoderniste nie noodwendig 'n akkoord met sulke konsepte nie, maar bevraagteken hulle die een uit hoofde van die ander. Teenoor Wasson (1969:476) wat nog in die vroeë ontwikkelings stadium van die postmodernisme beweer "[w]here moderns raged for order, our contemporaries cope with chaos", betoog Hutcheon sowat twintig jaar later van die postmoderniste: "they do not necessarily come to terms with either order or disorder [...], but question both in terms of each other" (Hutcheon 1988:48, vgl. 1988:6) [my kursivering]. Mites en konvensies bestaan met 'n sekere doel voor oë wat deur die postmodernisme ondersoek word. Dit gaan nie hier om 'n soeke na *totale* visie nie, maar eerder om bevraagtekening. Word so 'n visie egter gevind, word verdere vrae gestel oor die konstruering daarvan.

Dat problematisering en kritisering ook binne 'n postmodernistiese raamwerk medepligtigheid impliseer, word na aanleiding van Hutcheon (1988 en 1989) meermale in hierdie proefskrif betoog. Die paradoks dat *aanval* ook *aandadigheid* beteken, is ook van toepassing op Roland Barthes in sy *Mythologies* (1957), 'n werk wat nog stewig in die (semio-)strukturealistiese tradisie staan, maar waarin die modernistiese nosie van die mite uitgebrei word tot eietydse gegewe (Barthes 1974; vgl. Culler 1983b:39 en Hutcheon 1988:13). Vir Barthes is die 'mite' 'n misleiding, 'n oë-verblindery en 'n bedrogspul wat as iets 'natuurliks' voorgehou word - 'n universele, ewige en onveranderbare 'waarheid'. Deur aspekte van die massakultuur te bestudeer, probeer Barthes om die sosiale stereotipes te analiseer wat as gemotiveerd en natuurlik beskou word; sodoende ontmasker hy die 'vanselfsprekende' as ideologiese bedrog. "In generating mythical meaning, cultures seek to make their own norms seem facts of nature", vat Culler (1983b:34) saam. Met betrekking tot die anonieme ideologie van films, die media, die mode en die alledaagse lewe skryf Barthes (1974:140):

[E]verything, in everyday life, is dependent upon the representation which the bourgeoisie *has and makes us have* of the relations between man and the world. [...] [B]ourgeois norms are experienced as the evident laws of a natural order - the further the bourgeois class propagates its representations, the more naturalized they become.

Barthes reken dat die mite eintlik misleiding be-teken; daarom bestempel hy dit as 'n vorm van kommunikasie, 'n 'taal', 'n sisteem van tweede orde betekenis, soortgelyk aan wat hy *écriture* noem (Culler 1983b:35). In so 'n sekondêre semiotiese sisteem is die betekenaars reeds *tekens* in 'n primêre semiotiese sisteem. Ten einde die werking van die mite te ontmasker, ondersoek Barthes die wyse waarop dit as sekondêre semiotiese sisteem op die primêre stelsel steun. So byvoorbeeld is wyn binne die Franse kultuur 'n totemdrankie, gelykstaande aan die tee wat die Britse koninklikes seremonieel drink. Vir die Franse is die drink van wyn 'n ritueel van sosiale integrasie (Barthes 1974:58-59). Deur sodanige mitiese betekenis te skep, laat kulture hul eie norme lyk na 'natuurlike' feite of rasonale wette (Barthes 1990a:263). In die proses word die geskiedenis onderdruk en word dit as natuur aangebied (Barthes 1974:101). "We reach here the



very principle of myth: it transforms history into nature", betoog Barthes (1974:129). Omdat die mite ontken dat dit ideologies gefundeer is, noem Barthes (1974:143) dit de-gepolitiseerde spraak. Wat hy laakbaar vind, is die alibi's wat die beoefenaars van die mite voorhande het, naamlik die ontkenning van die tweede orde betekenis, soos wanneer gesê word dat sekere kledingstukke of mode-items ter wille van die gerief of duursaamheid gedra word, nie vir die betekenis daarvan nie (Barthes 1990a:267; vgl. Culler 1983b:38). In die postmodernisme groei alibi uit tot eienskap: die werklike of funksionele waarde van tekens word oorweldig deur hul simboliese waarde (Cilliers 1997). Ten opsigte van "Apollo Smintheus" sou gesê kon word dat die simboliese waarde van die monsters in die systroom oorheers. 'n Werklike of denkbeeldige *gebeurtenis* (hier brei ek Hutcheon 1988:89 en 122 se siening van *event* uit) word nie net tot *feit* gemaak nie, maar ook tot *mite*. In die geval van die aktivering van die Apolliniese mite in die gedig "Apollo Smintheus" word die *mite self* as alibi aangebied. Van die mite word 'n Barthesiaanse mite gemaak; mitologisering vind plaas.

Barthes se afkeer van die alibi word volgens Culler (1983b:39) geïntensiveer deur 'n rare paradoks: die bestudeerder van die mitologie is aandadig en medepligtig aan dit wat aangeval word - op soortgelyke wyse as wat in die historiografiese metapoësie gebeur, wil ek byvoeg. Sowat twee dekades ná die skryf van *Mythologies* betoog Barthes in 1971 in sy opstel "Change the Object Itself" dat die analisering en afwys van mites nie voldoende was nie. (Dié 1971-opstel is opgeneem in *Image Music Text*, wat oorspronklik in 1977 verskyn het - Barthes 1984.) In plaas daarvan dat 'n meer gesonde gebruik van tekens bevorder moet word, moet die teken self vernietig word, meen hy (Barthes 1984:167). Die demistifikasie van die mite het dus nie die eliminasië daarvan bewerkstellig nie, maar 'n groter vryheid daaraan verleen en dit begeerlik gemaak (Culler 1983b:39). In aansluiting hierby sou beweer kon word dat die mites van byvoorbeeld Vigiti Magna, Monomotapa en die Amerikaanse droom juis deur die bevraagtekening daarvan geperpetueer word. Van hierdie paradoks wil die postmodernisme "getuig".

Hoewel Barthes in die vyftigerjare gehoop het dat demistifikasie verandering sou teweegbring en politieke resultate sou oplewer, het sy werk dus in die sewentigerjare bevestiging gebring van 'n fassinasië met tweede orde betekenis. Sodoende het die mites van die alledaagse lewe 'n bron van verdere skrywing geword, eerder as 'n geleentheid om politieke standpunt in te neem, meen Culler (1983b:40). Die kontemporêre mite is vir Barthes (1984:165) diskontinu (vergelyk die motto van hierdie hoofstuk). Dit is nie meer 'n geslote narratief nie, maar kom na vore in allerlei diskoerse en stereotiepe uitdrukkings, in die anonieme uitinge van die pers, die advertensiewese en verbruikersgoedere. En inderdaad is dit so dat daar in die era van die postmoderniteit nuwe mites geskep word: statussimbole, handelsname, skoonheid, fiksheid. Deur mitiese inversie, dit wil sê die omskepping van kultuur tot natuur, word morele, kulturele en estetiese sake aangebied as 'iets vanselfsprekends' en word die kontingente begrondinge van 'n bepaalde uiting aanvaar as Korrek,



Gesonde Verstand, die Algemene Mening en die Norm - "in short the *doxa* (which is the secular figure of the Origin)" (Barthes 1984:165).

Die algemene nosie van die *doxa* as die Openbare Mening of die Stem van die Natuur en konsensus waarop Barthes (1977:47 en 71 en 1984:165) die aandag vestig, is in *The Politics of Postmodernism* vir Hutcheon (1989:3) die vertrekpunt in haar besinning oor die representasie van die postmoderne: "postmodernism works to 'de-doxify' our cultural representations and their undeniable political import". Die postmodernisme stel sigself ten doel om sekere van die dominante eienskappe van ons lewenswyse te denaturaliseer; om die aandag te vestig op daardie sake wat ons as 'natuurlik' beskou, maar wat eintlik kulturele fabrikasies is (byvoorbeeld die kapitalisme, die patriargie en liberale humanisme) (Hutcheon 1989:2). In postmodernistiese kunswerke vind 'n denaturalisering van hierdie sake plaas, op 'n wyse wat herinner aan die desentrerings-tegnieke van die poststrukturealisme (Hutcheon 1989:4 en 12).

Net soos wat die modernistiese hantering van die mite bevraagteken word, net so word die modernistiese siening van die sublieme in die postmodernisme geïnterproblematiseer. Die modernistiese sublieme word geopenbaar as 'n nostalgiese verlange na die onbereikbare; 'n vorm wat vertroosting, verkwikking, opbeuring en plesier verskaf. Hierteenoor postuleer die postmodernistiese sublieme die onvoorstelbaarheid van die voorstelling, die onpresenteerbaarheid van presentasie self, veral deur 'n tentoonstelling van die eie fiksionaliteit. Lyotard (1988:81) omskryf die postmodernistiese, avant-gardistiese sublieme as volg:

The postmodern would be that which, in the modern, puts forward the unrepresentable in presentation itself; that which denies itself the solace of good forms, the consensus of a taste which would make it possible to share collectively the nostalgia for the unattainable; that which searches for new presentations, not in order to enjoy them but in order to impart a stronger sense of the unrepresentable.

Die gedig "Apollo Smintheus" bewys dat daar wel in die historiografiese metapoësie by die sublieme en die mite aangesluit word, maar dat presentasie en representasie in modernistiese sin binne die estetiese van die postmodernisme onhaalbaar is vanweë die kompleksiteite in die omsettingsproses van gebeurtenis tot geskrewe teks en vanweë die onpresenteerbaarheid van die sogenaamde werklikheid omdat daar nie een enkele werklikheid bestaan wat vir alle mense op dieselfde manier geldig is nie. Die problematiek van die 'onpresenteerbaarheid' van die presentasieproses word dus nie in postmodernistiese tekste vermy nie, maar juis gerepresenteer, dit wil sê weer (eens) gepresenteer. Net soos die Kantiaanse sublieme, wat floreer op die vormloosheid en leegheid van die Absolute, net so bied die postmodernisme die onpresenteerbare aspekte van die presentasieproses self aan, betoog Hassan (1986:506). Die postmodernistiese projek behels hoogstens herhaaldelike pogings om verskillende werklikhede te probeer weergee ten einde die aandag te vestig op die onmoontlikheid daarvan om die onpresenteerbare te presenteer of te representeer. Ter beklemtoning van hierdie proses van die een (her-) aanbieding ná die ander, word die woord



*re-presentasie* dikwels in hierdie proefskrif met 'n koppelteken gespel. Dit is egter nie net die sogenaamde werklikheid of 'n spesifieke gebeurtenis wat herhaaldelik weergegee of aangebied word nie; *re-presentasie* vind ook plaas van intertekste soos byvoorbeeld historiese dokumente. Samevattend kan daar gesê word dat dit in die postmodernisme om meervoudige *re-presentasies* van *tekste* gaan. In die breër teksopvatting word hiermee bedoel dat sowel 'n bepaalde gebeurtenis as die historiese dokumente daarvoor funksioneer as tekste-tussen-tekste, dit wil sê inter-tekste. Wat betref die *re-presentasie* van die spesifieke *gebeurtenis* waaroor die gedig "Apollo Smintheus" gaan, naamlik Jonas de la Guerre se landsreis, is gaandeweg gewys op die fenomene wat 'n rol kan speel in die skryfproses (hetsy dié van joernaaltteks, hetsy dié van gedigteks). Uiteraard kan die gebeurtenis ook as interteks beskou word. Wat betref die *interteks* van die mite, is gewys op die (modernistiese) sublimasiepotensiaal en transenderingsmoontlikhede. Hoewel die gedig te kenne gee dat die strewe na sublimasie en transendering gehandhaaf word, word dit geïroniseer deur die parodiërende vertelstem. Ook word die modernistiese begrippe van uniekheid, uitverkorenheid en uitnemendheid geproblematiseer. Die modernistiese kitsoplossing in die gedig word blootgelê vir wat dit is: noodhulp vir die modernistiese siel. Op metapoëtiese vlak word die gebruik van beeldkorrelate (byvoorbeeld De la Guerre as beeldkorrelaat van die digter) openbaar as 'n modernistiese tegniek wat ingestel is op die nuttigheidswaarde of funksionaliteit daarvan as mooi, netjiese, koherente of geslaagde weergawes van die werklikheid, eerder as om die kompleksiteit van daardie werklikheid te simuleer ten einde die onhaalbaarheid van die poëtiese onderneming van noukeurige en voortreflike woordbousels te demonstreer. Die elitistiese siening van die digter as uitverkore kunstenaar, profeet of godheid word voorts ondermyn deurdat Apollo, god van die poësie, in sy hoedanigheid as Apollo Smintheus voorgestel word: die muisegod<sup>50</sup>.

### 7.7 Apollo Smintheus: Die muisegod

Dat die gedig as titel die naam van 'n Griekse god dra en nie dié van die landsreisiger De la Guerre of die landsreisiger Van Meerhoff nie, is 'veelseggend'. In sy studie *Die titel in die poësie*, wat gebaseer is op sy doktorske skripsie, skryf Bekker (1970:8.e.v.) dat die titel van 'n gedig 'n identifiseringsfunksie dien, en daarnaas ook informasie oordra. Wat laasgenoemde funksie betref, bestee hy aandag aan titels wat eiename verteenwoordig (dit wil sê eienaamstitels) (Bekker 1970:12). Drie soorte kan onderskei word. Die eerste soort is dié waarvan die eiename "vir die deursnee-leser reeds een of ander bekende wêreld verteenwoordig" (Bekker 1970:12), soos Opperman se "Vincent van Gogh" uit sy bundel *Heilige beeste* (1945). Die tweede groep geld eiename waaraan deur die gedig self status verleen word, soos "Klara Majola" uit *Engel uit die klip*

<sup>50</sup>

Die epiteton *Smintheus* is volgens Pauw (1998) 'n pre-Griekse vorm - eintlik 'n Indogermaanse woord wat Grieks klink. Dit het tweeduisend jaar vantevore uit die Noord-Ooste na die Pelasgiane oorgekom. Volgens Bernard Knox se inleiding tot die vertaling van Robert Fagles (Homerus 1991:621) is daar in die antieke bronne nie uitsluitel oor die betekenis van die epiteton nie. Sommige kommentators meen dat dit afgelei is van Sminthe, 'n naburige stad; ander van die nie-Griekse woord *sminthos*, wat *muis* beteken. Dit is voorts bekend dat daar 'n fees in Rhodos was wat bekend gestaan het as *Smintheia*, ter ere van Apollo en Dionisus omdat hulle blykbaar die muis doodgemaak het wat 'n plaag in die wingerde was.



(1950) (Bekker 1970:12-15). Die derde soort is dié wat deur die digter gekies word "op grond van betekenisonderskeidings wat hulle as selfstandige eenhede reeds vertoon om geaktiveer dus die bepaalde situasies semanties netjies te kan ondersteun" (Bekker 1970:15). Voorbeelde is die titels van D.F. Malherbe se ballade "Jakob Ontong" uit sy *Somerdae* (1928) (die woord *ontong* beteken onder meer *gelukkig*, *voorspoedig* en *fortuin*) en Van Wyk Louw se *Raka* (1941) (*raka* beteken *domkop*; vgl. Matt. 5.22).

Die twee eiename van die titel "Apollo Smintheus" ressorteer myns insiens onder die eerste en derde groepe wat Bekker onderskei. Die Griekse god Apollo is waarskynlik vir die "deursnee-leser" (Bekker 1970:12) geen onbekende mitologiese figuur nie, terwyl "Smintheus" miskien weens die relatiewe onbekendheid daarvan die aandag op sigself vestig en 'n belangrike bydrae in die betekenis-toekenningsproses speel.

Dat Apollo ook die god van die muis was, is waarskynlik nie algemeen bekend nie - *Encyclopaedia Britannica* (vol. 2:121), byvoorbeeld, noem die epiteton *Smintheus* net vlugtig. Om meer omtrent Apollo-as-muisegod uit te vind, moet die toevlug geneem word tot Homerus. In die eerste deel van Homerus se heldedig *Die Ilias* word vertel van Apollo Smintheus se mag oor die muis of die plaag<sup>51</sup>. Daar word verhaal hoe die priester Chryses tot Apollo Smintheus bid (vanaf reël 43) om die Danaërs met sy pyle te straf omdat hulle sy dogter, Chryseis, gevange geneem en aan koning Agamemnon gegee het. Apollo verhoor die smeekbede. Die god van die Silwer Boog verlaat Olympus en skiet sy pyle nege dae lank op die kamp af - 'n metafoor vir die loslaat van die pes (muis)<sup>52</sup>. Nadat Chryseis aan haar vader terugbesorg is, het laasgenoemde tot Apollo gebid om die muisplaag af te weer. Die stuur van die plaag was ook 'n omkoopgebaar om Achilles te dwing om tot die stryd toe te tree. (Die Griekse beleg van Troje was reeds in sy tiende jaar; Achilles en sy krygsmanne wou nie tot die oorlog toetree en aan die kant van Agamemnon veg nie.) As draer van die plaag (Homerus 1991:678) kon Apollo Smintheus dus sowel peste veroorsaak as afweer; hy is die beskermder én die verdeler van muis. Dié anomalie hou volgens Pauw (1998) verband met die meervoudige, ambivalente en hibriediese aard van die gode (herinnerend aan die hibriediese 'aard' van die postmodernisme!).

Deur die historiese gegewe van die landsreisigers te lees naas die interteks van die Trojaanse Oorlog, kan daar - metapoëties gesproke - "monsters in 'n systroom" geteel word, dit wil sê kan daar toegelaat word dat 'n vermeerderingsproses van betekenaars en interpretasies aan die gang gesit word wat nie sou kon plaasvind indien die hoofstroomdenke of 'n eng tekssentriese benade-

<sup>51</sup> Drie vertalings van *Die Ilias* word hier benut: dié van Van Rensburg (Homerus 1952), Rieu (Homerus 1982) en Eagles (Homerus 1991).

<sup>52</sup> Die Homerus-vertalings verwys onderskeidelik na "god van die plaag", "die plaag" en "die skandelike verwoesting" (1952:1, 2 en 11); "Smintheus", "the plague" en "their dreadful scourge" (1982: 24, 24 en 35); en "Smintheus, god of the plague", "plague" en "this killing plague" (1991:78, 79 en 93). In Van Rensburg se vertaling (Homerus 1952:1) is daar 'n verwysing na 1 Sam. 6:4: "Die Filistyne vra hulle toe: 'Watter geskenk moet ons daarmee saamstuur?' en hulle antwoord: 'Goue afbeeldings van vyf pesswre en van vyf muis, volgens die getal Filistynse regeerders, want die plaag was een en dieselfde vir almal, ook vir die regeerders.'" Vers 5 lui: "Maak afbeeldings van julle swere en van die muis wat die land verniel het, en gee eer aan die God van Israel; miskien sal sy hand dan nie langer swaar op julle lê nie, ook nie op julle gode en op julle land nie."



ring gehandhaaf sou word nie. Deur bevraagtekening van die konsep van die transendentale betekende en met behulp van so 'n sydelingse (intertekstuele) benadering wil ek waag om te beweer dat die historiografiese metagedig "Apollo Smintheus" nie net handel oor die koloniserings van Afrika en die koloniserings van die mite nie, maar oor die magsrelasies in 'n manlik gedomineerde samelewing<sup>53</sup>. Die geskiedenis wat die joernale en die gedig vertel, is die geskiedenis van die wit, manlike koloniste<sup>54</sup> - nie dié van vroue of die sogenaamde inheemse bevolking nie. Dit is 'n geskiedenis van landsreise, van roetes wat skoongehou moes word, van nuuswaardigheid en van sogenaamd welmenende handel (strofes 1 en 2). Dat dit bedryf word in die gees van "skimpend eintlik op uitvra, oënskynlik sonder erg" (strofe 2, reël 6), verrai die versteekte agendas van ontginning en uitbuiting; die binêre opposisies herberg én verbloem die geheime hiërargie (Hutcheon 1988:12, 43 en 61). Die gedig "Apollo Smintheus" *re-presenteer* nie net die geskiedenis van die verkenning en kolonisasie van die Suid-Afrikaanse binneland in die sewentiende eeu nie, maar ook die geskiedenis van wit, manlike oorheersing en die geskiedenis van oorlog, stryd en kompetisie tot in die twintigste eeu. Die eienaam "De la Guerre" is immers simbolies gelaai (soos reeds gesê, beteken dit in Frans [*van*] *die oorlog*). Die historiografiese metapoësie stel nie soseer belang in *wat* die geskiedenis vertel nie, maar *wie se* geskiedenis vertel word. Deurdat die leser bewus word van die gender-spesifisiteit van die gedig, kan vroeë geaktiveer word oor die geskiedenis van die vrou en die swartmens. Deur op 'n problematiserende, ironiserende en parodiërende manier met die (inter-)tekste om te gaan, kan die *afwesige*, versweë, gerasende figuur moontlik aanwesig gemaak word: die gemarginaliseerde, die perifere, die eksentriese<sup>55</sup> subjekte.

In samehang met die ander kwaliteite van Apollo is dit ironies dat die god van die poësie en die profesie terselfdertyd die god van die muise is. In kombinasie met die woorde "seer seker" (strofe 4, reël 13) sou die uitdrukking "op hul bliksem speel" die voorstel versterk dat die gedig as parodie gelees kan word. Dat die god van die Silwer Boog die "veldmuise op hul bliksem *speel*" [my kursivering], in plaas van *gee*, kontrasteer met die beklemtoning van die god se woede in die heldedig - vergelyk enkele aanhalings uit reëls 50-53: "Met woede in sy hart het Hy van Olympus se kruine afgedaal [...]. Toe het die pyle teen sy skouers gekletter in sy woede" (Homerus

53

Vergelyk ook die kommentaar wat by die opsomming van die heldedig verskyn in Magill (1982:912), wat die manlike dominansie en androsentrisme illustreer: "Die *Ilias* dek 'n driedaagse tydperk in die Trojaanse Oorlog en vertel van die toorn van Achilles teen koning Agamemnon. In die hitte van die stryd word die ware aard van die karakters blootgelê. Hul krag en swakhede word uitgebeeld. Hierdie persoonlikhede kom uit die onopgetekende geskiedenis as ware mense na vore. Hulle is nie aan een era verbonde nie, maar is vir alle tye geldig." Voorts skryf Bernard Knox in die inleiding tot die vertaling van *Die Ilias* deur Robert Fagles (Homerus 1991:35): "The *Iliad* is a poem that lives and moves and has its being in war, in that world of organized violence in which a man justifies his existence most clearly by killing others. This violence is Achilles' native element: only in violence are his full powers exerted, his talents fully employed. And he has deliberately chosen this sphere of activity, in which he is invincible, though he knows it will end in his early death."

54

Dat muise as teken van gevaar en aanstootlikheid ook falliese konnotasies het, dra by tot dié manlik gemerkte teks. Volgens Cirlot (1982:272) het muise en rotte tradisioneel negatiewe simboliese waardes, soos dié van swaakheid, sieklike en die dood. Vir die Egiptenare en die Chinese was die muis die bose godheid van die plaag. In die Middeleeue is dit met die duivel geassosieer.

55

In navolging van Hutcheon (1988:57-73) se spelling *ex-centric* word in hierdie proefskrif die spelwyse *eks-sentries* gebruik ter onttyding van die algemeen gebruikte woord *eksentriese* of *eksentrieke* vir 'n afwykende, sonderlinge persoon of vir iets wat buite die middelpunt lê. Die voorvoegsel *eks-* in *eks-sentries* beteken dan *weg van of verder as die sentrum* (WAT, lemma *eks-*, woordbetekenisse (a) en (b)).



1952:2); "Phoebus Apollo [...] came down in fury [...] the arrows clanged on the shoulder of the angry god" (Homerus 1982:24); "Down he strode from Olympus' peaks, storming at heart [...] the god quaked with rage" (Homerus 1991:79). Ook die feit dat Apollo die laer nege dae lank met pyle bestook het, laat sy woede blyk. Die verandering van die idiomatiese uitdrukking 'op hul bliksem gee' na "op hul bliksem speel" in die slotreël van die gedig skep die indruk dat Apollo op gemaklike en selfs lughartige wyse afreken met die indringers; hy speel op karnavaleske wyse klaar met die 'pes' (vgl. Hassan 1986:507<sup>56</sup>). Die kragwoord "bliksem" hou ook andersyds verband met die uitspraak van die banvloek (vergelyk die uitdrukking *die bliksem van die Vatikaan* wat *ekskommunikasie* beteken - WAT en Van Dale). Dat die god by wyse van spreke die muise verban, sou met betrekking tot die landsreisigers kon beteken dat Afrika afwysend is teenoor die koloniste, die Europese indringers wat net wil approprieer en inpalm. Die ironie is egter dat daar in die demaskeringsproses van 'n Griekse verwysingsraamwerk gebruik gemaak word. Afrika word in terme van die Europese mite voorgestel. Die teruggryp na dié antieke Westerse intertekstuele gegewe lewer enersyds "[g]etuienis" van 'n Eurosentriese ingesteldheid by die verteller; andersyds word die mite ontmasker as totaliserende meesternarratief. Die geskiedenis van Suider-Afrika is in 'n groot mate die geskiedenis van die manlike koloniserende Westerling, wil die teks moontlik te kenne gee. Hierdie standpunt word bevestig deurdat die pyl van Apollo ook assosiasies besit met die oog en met die fallus (Paglia 1990:31, 32, 80, 101 en 104 en Cirlot 1982:19-20), in die besonder as verowerings- en transenderingsmiddel.

Voortvloeiend uit die antieke Griekse mites en heldedigte is daar ook ander mites wat steeds werkzaam in die Weste is, byvoorbeeld die mite van die Apolliniese beginsel as een van ewewigtheid en beheerstheid (Van Dale). Die term word sedert Nietzsche gebruik ter aanduiding van die element van klassieke rus en harmonie in wêreldbeskouing en lewensleer, in teenstelling met die felbewoë, demoniese of Dionisiese element (WAT) (Dionusos was die god van vegetasie en wyn, en gevolglik van permissiwiteit). In Nietzsche se *The Birth of Tragedy out of the Spirit of Music* (1872) onderskei hy tussen die Apolliniese en die Dionisiese elemente: rede versus instink; kultuur versus primitiewe natuur; harsings versus hart en lendene (vgl. Cuddon 1985:51). Waar die Apolliniese die sonnige en die serene verteenwoordig, beteken die Dionisiese beginsel stormagtigheid en onstuimigheid. Nietzsche was van mening dat hierdie elemente 'n eenheid in die Griekse tragedie vorm. Tog het daar mettertyd in die Weste 'n verering van die Apolliniese beginsel ontwikkel. Hierop wys Camille Paglia telkemale in haar provokatiewe boek *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* - 'n boek waaraan 'n rigiede skema ten grondslag lê, maar wat ek wil benut ten einde bepaalde *doxa* bloot te lê. Paglia verbind die Apolliniese met onder meer die rede en logika (1990:12); helderheid en perfeksie (1990:101);

56

Hassan sluit hier aan by Mikhail Bakhtin se teoretisering oor die karnavaleske (Bakhtin 1984:11). Vergelyk Foster (1993a) se artikel "Die roman as meertalige lag. Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*".



eenheid en suiwerheid van vorm (1990:107). Sy redeneer dat die Westerse persoonlikheid en Westerse prestasies ten goede of ten kwade Apollinies van aard is. Omdat die Dionisiese element mettertyd en toenemend die konnotasie gekry het van vulgêre genietinge, gebruik Paglia die term *chthoniese* as plaasvervanger daarvoor<sup>57</sup>. Die Dionisiese is die chthoniese werklikhede waarvan Apollo wegstroom, daardie "blind grinding of subterranean force, the long slow suck, the murk and ooze. It is the dehumanizing brutality of biology and geology, the Darwinian waste and bloodshed, the squalor and rot we must block from the consciousness to retain our Apollonian integrity as persons" (Paglia 1990:5-6). Die Westerse wetenskap en estetiese pogings om hierdie verskrikking tot verbeeldingryke en aantreklike vorm te omskep. In 'n hoofstuk wat spesifiek gewy is aan Apollo en Dionisus, skryf Paglia (1990:96):

Dionysus is identification, Apollo objectification. Dionysus is the empathic, the sympathetic emotion transporting us into other people, other places, other times. Apollo is the hard, cold separatism of western personality and categorical thought. Dionysus is energy, ecstasy, hysteria, promiscuity, emotionalism - heedless indiscriminateness of idea or practice. Apollo is obsessiveness, voyeurism, idolatry, fascism - frigidity and aggression of the eye, petrification of objects.

Laasgenoemde Apolliniese verstarring van voorwerpe en konsepte (*doxa*, volgens Barthes 1984:165) word in die Bekker-gedig gesuggereer deur die omskrywing van die klippe wat De la Guerre naderhand begin optel het. Sy voorkeur gaan duidelik uit na die versteende, gestolde elemente van die Afrika-landskap: "'n *spatsel* van *gesmelte* rots, *stollings* bloed en steen"; die deur my gekursiveerde woorde doen enkele fases of stadia in die petrifikasieproses aan die hand. Die tradisionele simboolwaardes van klip en rots is ook hier van belang, byvoorbeeld dié van permanensie, soliditeit, eenheid, krag en integriteit; van kohesie en harmonieuse versoening met die Self (Cirlot 1982:274 en 313). In sy heel vorm is klip die antiese van biologiese dinge wat onderworpe is aan die wette van verandering, verworping en dood (Cirlot 1982:313). Hierdie simboolwaardes skakel in belangrike opsigte met die Apolliniese eienskappe van koudheid, hardheid en stabiliteit. Objektifikasie, vormgewing, stasis, begrensing, ordening, kategorisering en konseptualisering kenmerk die Apolliniese (vgl. Paglia 1990:30, 105, 107, 115, 117 en 215), wat meestal met manlikheid in verband gebring word. Hierteenoor omvat die Dionisiese (vroulike) beginsel aspekte soos vloeibaarheid, vormloosheid, vryheid en dekadensie (Paglia 1990:30 en 91): "Apollo's great opponent Dionysus is ruler of the chthonian whose law is procreative femaleness. [...] [T]he Dionysian is liquid nature, a miasmatic swamp whose prototype is the still pond of the womb." (Paglia 1990:12). In die gedig "Apollo Smintheus" kan die veel-belowende rivier met die driekoppige monster daarin dus moontlik beskou word as 'n aanduiding van die dinamiese potensiaal en aktiwiteit van die Dionisiese, vroulike beginsel. Van Meerhoff se

<sup>57</sup> Aspekte van die teoretisering van Paglia word ten opsigte van die poësie-analise benut deur Jacobs (1992:17.e.v.) en Spies (1995:39-40, 52 en 54).



betrokkenheid by die teel van monsters in 'n systroom gee miskien te kenne dat selfs die ywerigste najaers van die Apolliniese ideaal nie kan ontkom aan die invloed van die chtoniese nie.

Waar Paglia die konsepte van die Apolliniese en die Dionisiese op strukturalistiese wyse binêr teenoor mekaar opstel, kan haar definiëring en hantering van die konsepte herlei word tot 'n binêre katalogus, à la Hassan, wat sterk herinner aan kenmerke van onderskeidelik die modernisme en die postmodernisme<sup>58</sup>. Enersyds is daar die kenmerke soos rigiditeit, ingeslotenheid, geordendheid, berekendheid, individualiteit, eenheid en enkelheid; andersyds is daar pluraliteit, meervoudigheid, verskeidenheid, vormloosheid, transformasie, vloeibaarheid, speelsheid, ekstase, vitaliteit en demoniese energie. Die aktiwiteite van die berekende optel van spesifieke mineraalsoorte (soos geënumereer in die reël "'n spatsel van gesmelte rots, stollings bloed en steen") en die spontane teel van monsters illustreer hierdie uiteenlopende instellings; tussen (*op*)tel en *teel* is daar groot verskille.

In hierdie proefskrif word binariteitsmodelle soos in die vorige paragraaf egter bevraagteken, juis omdat die postmodernistiese poësie dikwels nie 'n *óf* ... *óf*-ingesteldheid toon nie, maar eerder 'n Jencksiaanse dubbelgekodeerdheid (Jencks 1984:6). So handhaaf "Apollo Smintheus" myns insiens die Apolliniese beginsel van die voorrang van die lig van die rede ten einde dit te subverteer. Daar kan immers nie kategorieë beweer word dat Apollo in hierdie geval die monster oorwin nie - die draak, die raaiselagtige, geassosieer met die vrou en met water (vgl. Cirlot 1982:86 en 88). Hoogstens kan gesê word dat hy die veldmuise - die klein monstertjies, die "kleine luyden" van die "groote Compagnie" (Conradie 1934:3) - op hul bliksem speel. Dit kom dus voor as 'n skynoorwinning; 'n geïroniseerde, geparodieerde sege. Ondanks ál Apollo Smintheus (en Jonas de la Guerre) se pogings teel die raaiselagtige monsters steeds voort in 'n onbekende systroom, en dit deur toedoen van opponent Van Meerhoff. Die *rede* kan skynbaar nie die *raaisel* ongedaan maak nie. Die leser van "Apollo Smintheus" word dus bewus gemaak van die mag van die mite: die *mite* (in Barthesiaanse sin) van die mite. Enersyds funksioneer die Apolliniese mite as monsteragtige metanarratief (óók in die gedaante wat Paglia dit aanbied!); andersyds dien dit as monster of eksemplaar van mites wat steeds geskep en bestendig word, óók in die postmoderniteit. In albei kategorieë waarsku die mite as monster teen 'n blindelinge aanvaarding van bepaalde stereotipe opvattinge, byvoorbeeld die 'natuurlike' hiërargieë wat verbloem word deur binêre opposisies soos dié van *logos* en *mythos*, feit en fiksie, rasionaliteit en irrasionaliteit, welslae en mislukking, manlikheid en vroulikheid, en - les bes - die Apolliniese en die Dionisiese.

<sup>58</sup>

In sy artikel "Notes on a New Sensibility" lê Wasson (1969:476) ook vlugtig so 'n verband met respektiewelik die modernisme en die postmodernisme (die "contemporaries"): "[T]he modern sought an Apollonian unity where contemporaries cautiously celebrate Dionysian contingency." Ook Fiedler meen dat die postmodernistiese literatuur van sy tyd 'n sterk voorkeur vir 'n 'dionisiese' gevoelslewe het, onder meer deurdat dit anti-intellektualisties is (vgl. Ruiter 1993:342). McHale (1987:142-143), weer, betoog dat die postmodernistiese allegorie 'n voorkeur het vir die *botsing* van Apolliniese en Dionisiese beginsels.



## 7.8. Die teel van tekste: Vermenigvuldigende intertekste

Die belangrikste intertekste wat in die bespreking van "Apollo Smintheus" gebruik is, is die joernaaltekste, 'sekondêre' historiografiese bronne, die Apollo-mite en *Die Ilias* van Homerus. Bekker se gedig is egter ook omring deur ander gedigte wat dieselfde of verwante historiese gegewens of karakters betrek; sodoende vorm dit deel van steeds uitbreidende en vermenigvuldigende netwerke van tekste<sup>59</sup>. As voorbeeld word twee gedigte van P.J. Philander betrek: die een skep die indruk van 'n manifes wat uitgevaardig word deur die gekoloniseerdes (of hul nasate), die ander lyk na 'n blote voetnoot by "Apollo Smintheus"<sup>60</sup>. Met die metafore van *manifes* en *voetnoot* (of *parateks*) wil ek iets te kenne gee van die status van die gedigte: die een stel op selfversekerde wyse die eie standpunt ten toon in 'n outonome dokument, terwyl die ander as beskeie, maar kragtige, aanvulling of supplement funksioneer.

### 7.8.1 Die gedig as manifes: "Die klippe praat" van P.J. Philander

P.J. Philander se gedig "Die klippe praat" verskyn in die bundel *Vuurklip* (1960), 'n bundel wat geheel en al gewy is aan die Khoisan-geskiedenis, "'n verwaarloosde aspek van die Swart ervaring in Suid-Afrika" (Gerwel 1985:14). Drie monoloë word in die bundel aangebied: dié van Jager Afrikaner, Jonker Afrikaner en Hendrik Witbooi. Tussen hierdie monoloë deur is daar korter gedigte oor die San. "Die klippe praat" is so 'n voorbeeld, een wat tegelykertyd op die aktualiteit van die sestigerjare slaan. Die spreker<sup>61</sup> in die gedig lewer nie slegs kommentaar op die koloniserings van die land en die verdraaiing van die geskiedenis nie, maar hy open ook perspektiewe op die toekoms, naamlik dat 'n dag van opstand sal kom, 'n dag waarop die grootwild die hoogtes moet verlaat en die vergelding sal volg (Gerwel 1985:15). Die gedig maak duidelik gebruik van die beginsel van binêre opponering deurdat die "ons" teenoor die "julle" opgestel word: die inheemse bevolking teenoor die uitlanders, wat met hul drie skippies gekom en die "baasskap" (strofe 2, reël 2) van die onherbergsame en klipperige land vir hulself toegeëien het.

Die titel herinner aan die Bybelse gegewe van die klippe wat sal uitroep indien die mense nie toegelaat word om die Here se lof te besing nie (Luk. 19:40). Binne sowel poëtiese as sosio-politieke konteks impliseer dit die moontlikheid dat aan die stemloses stem verleen sal word, dit

<sup>59</sup>

'n Voorbeeld is D.J. Opperman se gedig "Vigiti Magna" uit *Negester oor Ninevé* (1947) wat die "goudstad, Vigiti Magna" as metafoor gebruik vir die mens se strewende na rykdom, uitbreiding en mag nie, maar na 'n metafisiese waarheidsideaal - vergelyk die hoofletters in die volgende reëls: "maar vind in Sy Suidelike Fort"; "[...] en bou dan volkome / Vigiti Magna na die bloukaart van Sy drome, / maar weet: wie klippe in Sy mure pas / ken die rustelose borrel in die waterpas". Hoewel die aardse Vigiti Magna-ideaal wel geïroniseer word, is die gedig myns insiens oorwegend modernisties vanweë die benutting van 'n objektiewe korrelaat ten einde kohesie te bewerkstellig en vanweë die nostalgiese verlange na 'n metafisiese Vigiti Magna.

<sup>60</sup>

Dat ek die gedig "Genesis" as 'n 'voetnoot' tot "Apollo Smintheus" beskou, word nie ongedaan gemaak deur die feit dat dit vyftien jaar vóór laasgenoemde gedig verskyn het nie. Dit gaan hier om 'n ruim intertekstualiteitsopvatting (vgl. Van Gorp 1991:196).

<sup>61</sup>

Ek is dit nie met Gerwel (1985:15) eens dat dit noodwendig 'n San-Spreker is nie. 'n San-jagter tree waarskynlik as beeldkorrelaat op vir 'n ongeïdentifiseerde verteenwoordiger van die onderdrukte groep. Opvallend in die bespreking van Gerwel (1985:14) is sy verwysings na die tydloosheid van die vertellings van die drie hoofsprekers en na die "tydlose San-mense waardeur die indruk van tydloosheid verhoog word". Die beklemtoning van tydloosheid hang myns insiens saam met die suspensie van die tyd wat op verskillende maniere in modernistiese kunswerke aangewend word ten einde die illusie van 'n ewigheidsdimensie te bewerkstellig (vgl. hoofstuk 3.1 in verband met Spanos 1979:120 en Bradbury en McFarlane 1985:50).



wil sê aan diégene wat deur die nedersetters onderwerp en tot objekte gemaak is deurdat hulle van hul menswees ontnem is. Dit is opvallend dat die klippe nie in die Bybelse idioom wil *uitroep* nie, maar wil *praat*. Waar 'n uitroep moontlik in die lug kan bly hang, beteken die handeling van praat 'n verskeidenheid sake en impliseer dit saampraat, grootpraat, terugpraat en teenpraat. Woordeboekdefinisies van *praat* sluit in (vergelyk die HAT): om die gedagtes hardop te uit of te spreek; om te gesels; om iemand in 'n bepaalde toestand te bring; en om iemand te laat afsien van iets. Uit die gedigkonteks blyk dat daar nie net met die *ander* gepraat word nie, maar ook met die *eie* groep, asook dat daar van verskillende "praat"-tegnieke gebruik gemaak word. Eerstens is daar 'n oproep tot die *eie* (en die *ander*?) groep om die verlede te te *herroep* (in die geheue te roep) en te herskryf (strofe 1). Hiermee hang tweedens saam 'n beskuldiging van ongeldige historiografiese praktyke deur die nedersetters en 'n bevestiging van die bestaan van 'n alternatiewe metode - die rotsgravures van die inheemse bevolking - waardeur die amptelike historiografie *herroep* kan word (dit wil sê tot niet gemaak kan word) (strofe 2).

Met die verwyte van versuim en 'n waarskuwing van moontlike vergelding wat onverbloemd gerig word tot die "julle" (strofe 3), word oorgegaan tot 'n nuwe fase in die hersieningsproses: 'n bestekopname van die *eie* groep se vermoëns, 'n toekomsvisioen van herstel en 'n voorneme om te volhard (strofes 4 en 5). Dit geskied deur gebruikmaking van verskillende metafore, in die besonder dié van die jagter, waardeur binding bewerkstellig word met die "spore" van strofe 1. Hierna volg 'n bekendmaking van die *eie* politieke aksies, wat gepaard gaan met die uitspraak van 'n vloek oor die "grootwild" (strofe 6), en laastens 'n profesie van oorwinning wanneer die horings as trofee op die grafte van die jagters sal pryk, as omkering van die tradisionele beeld van die gemonteerde bokkop teen die muur van die kolonis-jagter.

Dit wil voorkom asof die (Jakobsiaanse) boodskap wat in "Die klippe praat" oorgedra word, die vorm aanneem van 'n politieke manifest: 'n openbare bekendmaking van die *eie* standpunte en beleid. Die reg om die manifest uit te vaardig, word verleen deur die "waarheid" (strofe 1, reël 3),

### Die klippe praat

Gaan tot die keper en skraap  
die patina vir spore uit die Kaap  
tot die waarheid duidelik bo  
op die rotse is van die Erongo.

Sedert die Rijger, Goede Hoop en Drommedaris  
bewaar julle valse stukke by die argivaris.  
In die wande ingegraveer  
is ons baasskap verewig teen wind en weer.

Die bruin, wit en swart figure  
moes julle saamgestel het op die binnemure;  
pas op vir die dag as ons hatig en sku  
op julle kasteel en wonings nader tree.

Vir die baasjagter raak die spore  
van die gekwestes mos nooit verlore  
en die ou fontein nog gister brak  
kan in swaar tye tog soet raak.

Net ons soos dier en plant  
ken al die drinkplekke in die sand;  
sal tot die einde met klou, tand  
en bitter wortels bly in die land.

Intussen kook ons potte  
gif vir die klomp veldrotte;  
vervloek dié wat ons stryd  
om 'n bestaan by die wortels byt

en wag tot die grootwild op 'n dag  
die hoogtes moet verlaat en oornag  
in die laagtes tussen dorings...  
dan kry elke graf sy koedoehorings!



waarvan tekens vanaf Kaapstad tot by Erongo in Namibië sigbaar is of sigbaar gemaak kan word (die spore van die blanke koloniste)<sup>62</sup>. Ten einde die waarheid van indringing en toeëiening te openbaar, moet - by wyse van spreke - die groenspaan van die tyd (die "patina" van reël 2 in strofe 1) afgeskraap word van argivale bewysmateriaal (vergelyk byvoorbeeld die "patina" op ou muntstukke) en moet daar gesoek word na enige toegegroeide of verbloemde "spore uit die Kaap", die magsbasis van die nedersetters. In dié blootleggingsproses moet daar noukeurig en van naby ondersoek ingestel word. Nie net moet die dokumente op die keper beskou word nie, maar daar moet "tot die keper gegaan word" (strofe 1, reël 1), dit wil sê daar moet versigtig gekyk word na die voorkoms van die bewysstuk, die ontwerp van die weefsel, die spore van die teks. Die soortnaam *keper* verwys na tekstiel wat op bepaalde maniere geweef is, byvoorbeeld met 'n streep- of chevron-patroon (HAT en WAT). Hiermee word die getekstualiseerde aard van die verlede en die werklikheid benadruk. Die soortnaam *teks* is immers afgelei van die Latynse woord *textus*, wat *weefsel* beteken.

Die koloniste se getuienisstukke wat agter slot en grendel in die argiewe (in werklike en Foucauldiaanse sin) geberg word, is "valse stukke" (strofe 2, reël 2) omdat dit nie die waarheid van eienaarskap openlik, helder en onomwonde verteenwoordig soos in die geval van die inheemse bevolking se rotsgravures wat so diep in die rotse ingegraveer is dat dit die elemente kan weerstaan nie. Nóg nedersetter, nóg argivaris het daarin geslaag om "op die binnemure" (strofe 3, reël 2) van húl denke of dokumentesentra enige erkenning te verleen aan die teenwoordigheid en bydraes van al die verskillende bevolkingsgroepe. Die "bruin, wit en swart figure" is dus nie "saamgestel" nie, wat lei tot polarisasie sodat die gekoloniseerdes wraakgedagtes koester oor die onregmatige beslagneming van hul gebied.

As geoefende jagters kan die inheemse bevolking goed spoorsny en die swak plekke in die koloniste se mondering uitwys en aanval (die Achilleshiel van die Europeërs!), en sodoende moontlik die soet van die oorwinning smaak (vergelyk die laaste twee reëls van strofe 3: "die ou fonteine [...] / kan in swaar tye tog soet raak"). Die besondere uithouvermoë van die gekoloniseerdes is daarin geleë dat hulle só wesenlik deel van die landskap is, dat hulle dieselfde eenskappe as die diere en plante vertoon: aanpasbaarheid, gehardheid, standvastigheid, onoorwinlikheid. Planne om die "klomp veldrotte" (strofe 6, reël 2 - vergelyk die "veldmuis" in "Apollo Smintheus") te oorwin wat verantwoordelik was vir die ontworteling van die eenvoudige bestaan van sovele, word gekombineer met 'n geduldige afwag en waarneem van die bewegings van die "gekwestes" (strofe 4, reël 2).

Die sterk politieke-ideologiese lading van "Die klippe praat" is geleë in die assertiewe verbalisering van die standpunte, besware en voornemens van die onderdrukte subjekte - die Ander van die

62

'n Ander interpretasie is ook moontlik. Hierdie "spore" sou ook dié van die inheemse bevolking kon wees wat regoor die lengte en breedte van die land aanwesig is, weliswaar bedek, toegegroeï en vergeet - 'afwesig' maar dáár.



koloniste. Of die gedig as historiografiese metagedig beskou kan word, is debatteerbaar. Weliswaar bied die teks nie 'n representasie van 'n unieke en selfgenoegsame fiktiewe tekswêreld binne 'n modernistiese heelal nie, en vertoon dit aanvanklik 'n postmodernistiese bewustheid van die getekstualiseerde aard van die verlede. Die oorgelewerde 'feite' omtrent die tydperk ná Van Riebeeck se koms word bevraagteken deurdat die aandag pertinent gevestig word op die valsheid en onbetroubaarheid van die sorgvuldig bewaarde argivale stukke. Die gedig wil die geskiedenis herskryf deur te suggereer dat die "waarheid" eerder gesoek moet word in die rotsgravures van die inheemse bevolking wat oop en bloot getuienis lewer van eienaarskap.

Waar die getuieniswaarde van die optelklippe in "Apollo Smintheus" nie met sekerheid vasgestel kan word nie en selfs twyfelagtig en belaglik voorkom, is die boodskap van die gemarginaliseerdes in Philander se gedig duidelik "ingegraveer" in die rotswande: "ons baasskap [is] verewig teen wind en weer". Omdat die teks nie blyke gee van 'n selfreflekterende bewustheid van die paradoksale voorstelling van die "waarheid" van die gekoloniseerdes as die enigste, geldige waarheid nie, word die gevaar geloop van die skep van 'n nuwe meesternarratief en 'n nuwe vorm van totalisering. Die skep en handhawing van die mite van die onreg kan lei tot 'n blindelinge verabsoluttering waarin die Ander van die verontregtes as eenselwig en ongedifferensieerd voorgestel word. Binne 'n postmodernistiese raamwerk word die binêre opposisie *Self/Ander* nie onvoorwaardelik aanvaar nie, onder meer aangesien daar beweer word dat die Ander nie 'n homogene groep is nie, maar 'n pluraliteit van groeperinge wat op bepaalde punte van mekaar kan verskil. Die binêre opponering van "die waarheid" van die gekoloniseerdes en die "valse stukke" van die koloniste hou tot in die slot van "Die klippe praat" stand en word nie deur problematisering of parodiëring ongedaan gemaak nie. Die outentisiteits- en waarheidsaansprake word nie aan skrutinerings onderwerp nie. Dit verleen ten slotte aan "Die klippe praat" 'n modernistiese allure.

Samevattend kan gesê word dat die "[g]etuienis" wat "Die klippe praat" wil lewer, afhanklik is van 'n transendentale betekende wat deur die "jagter"-figure nagejaag word en wat hul agenda en aksies bepaal. Ten spyte van hierdie logosentriese ingesteldheid, is daar aanvanklik in die gedig bewyse van 'n problematiserende omgang met die praktyk van die historiografie. Die verlede moet *herroep* word in die dubbele (kontradiktoriese) betekenis van die woord: soos wat dit getekstualiseer is in alternatiewe historiografiese praktyke moet die verlede in die geheue geroep word, maar soos wat dit beslag gekry het in die amptelike geskiedskrywing moet dit tot niet gemaak word. Moontlik kan "Die klippe praat" beskou word as 'n vroeë voorbeeld in die ontwikkeling van die historiografiese metapoësie.

### 7.8.2 Die gedig as voetnoot: "Genesis" van P.J. Philander

Die kwatryn "Genesis" uit Philander se bundel *Konka* (1978) handel nie oor die sesde landsreis nie, maar betrek 'n skynbaar perifere aangeleentheid: die huwelik van Pieter van Meer-

#### Genesis

In huistuine van die Meerhofs  
het Eva die appel ten volle geproe,  
daarna was die Liesbeek ongeskik  
vir Houd den Bul en Keert de Koe.



hoff met die Khoikhoi-vrou Krotoa. Die lot van Krotoa en die wyse waarop sekere historio-grawe<sup>63</sup> haar geskiedenis geboekstaaf het, brandmerk haar as gemarginaliseerde. Reeds die feit dat sy van haar naam ontnem en deur die Nederlanders Eva genoem is, bevestig hierdie stelling. Krotoa was 'n lid van 'n binnelandse Khoikhoi-groep en blykbaar 'n niggie van die invloedryke Goringhaikona- of Strandloper-kaptein Autshumao (Herrie) (Oakes 1988:43 en 44). Böeseken (1966:27) se kammakoerant *Die Nuusbode* berig dat Krotoa vanaf haar negende jaar deur Maria van Riebeeck as een van haar eie kinders behandel en "in Christelike sedes en gewoontes" opgevoed is; sy is kort vóór die Van Riebeecks se vertrek in 1662 gedoop. Die "skrander" Krotoa was Nederlands en Portugees magtig en het as tolk en bemiddelaar tussen die Kompanjie en die Khoikhoi opgetree<sup>64</sup>. Op een-en-twintigjarige ouderdom het sy in 1664 in die huwelik getree met Van Meerhoff, enkele maande na afloop van die sesde landsreis. 'n Groot aantal gaste het die huweliksfeesmaal aan die Fort bygewoon. Dit was die eerste huwelik "wat na Christelike gebruik ingeseën is tussen 'n blanke met iemand van die inlandse nasie aan die Kaap", ten spyte daarvan dat sekere vryburgers "die huwelik tussen hierdie twee afkeur" (Boëseken 1966:27). Ná Van Meerhoff se dood in 1668 op Madagaskar het Krotoa haar glo "so sleg gedra dat die diakonie vir haar kinders moes sorg. Dit het die blankes aan die Kaap laat wonder aan die wysheid van huwelike tussen blankes en inboorlinge." (Böeseken 1966:45). Krotoa is in 1674 oorlede.

Met die titel "Genesis" word die geskiedenis van Krotoa onmiddellik gesitueer binne 'n Christelik-religieuse raamwerk. Implisiet word kommentaar gelewer op sowel die sewentiende-eeuse gemeenskap as die Apartheidsregering wat sigself voorgedoen het as Christelik maar wat onverdraagsaam was teenoor verhoudings tussen persone van verskillende rasse-groepe. Dat die teks nie spesifiek slegs om die verhouding tussen Krotoa en Van Meerhoff gaan nie, maar om swart-en-wit verhoudings in die algemeen, word bevestig deur die meervoudsvorm "Meerhofs" [*sic* - PHF] en die veralgemeende vrouenaam "Eva". Die eienaam "Eva" is dus 'n betekenaar wat uitwys na die Bybelse figuur, na die historiese figuur Krotoa en na vroue in die algemeen, spesifiek bruin of swart vroue. Die implikasie is dat "Eva" oortree het omdat sy die paradyslike lewe van die koloniste ten volle gesmaak het; seksuele transgressie oor die kleurgrens heen sou dus hiervolgens in Bybelse terme sonde beteken. Die maatreëls wat getref is om die vryburgers teen aanvalle van die Khoikhoi te beskerm, dit wil sê om die Ander 'buite' te hou, was dus nie geslaagd nie. Die wilde-amandelheining aan die Liesbeek-rivier wat die tuingebied moes afskerm, kon nie die indringing keer nie, omdat Eva op 'n ander wyse toegang tot die "huistuine van die Meerhofs" verkry het.

63

Soms word verswyg dat Krotoa met Van Meerhoff getroud was (Oakes 1988:44 en 46 en Cameron en Spies 1988:103), soms word op bedekte of minder bedekte wyse 'n oordeel oor gemengde huwelike uitgespreek (Conradie 1934:15 en Böeseken 1966:27 en 45). Godée Molsbergen (1916:117) ag dit ook belangrik genoeg om in 'n voetnoot te noem dat "de Hottentotse tolkin Eva" voor haar troue reeds twee kinders gehad het, van wie een by 'n blanke man. Dalene Matthee se *Pieterella van die Kaap* (2000) handel oor 'n dogter van Krotoa en Van Meerhoff.

64

Oor Krotoa se belangrike rol en invloed as tussenganger en diplomaat kan ongelukkig nie uitgewei word nie (vgl. Godée Molsbergen 1916: 34, 36, 38, 41 en 42; Cameron en Spies 1986:103; en Oakes 1988:44 en 46). Haar geval herinner aan dié van Malinalli (of Doña Marina), die Mexikaanse vrou wat as tolk opgetree het tydens die Spaanse verowering van Mexiko en wat later met Hernan Cortés getrou het (vgl. De Goede 1993:29 en 80-81).



Daarom was die "Liesbeek ongeskik / vir Houd den Bul en Keert de Koe", verwysend na die waghuse of fortjies Houd den Bul en Keert te Koe (Godée Molsbergen 1916:61, 65 en 120 en Böeseke 1966:17). Die Liesbeek was nie "geskik" as begrensing nie en die waghuse het nie in hul doel geslaag nie, omdat die transgressie op 'n ander vlak plaasgevind het, 'n vlak wat nie op so 'n byna militaristiese wyse beheer kon word nie. Sou die teks hiermee kon uitwys na die Wet op Gemengde Huwelike van die apartheidsjare?

Dat die verlede slegs toeganklik is deur middel van tekste, is 'n afleiding wat die leser van die kwatryn "Genesis" kan maak. Die intertekstuele aard van die verlede blyk uit die joernale in die argief en die Paradysverhaal uit Genesis. Hierdie bronne word deur die outeur benut maar terselfdertyd bevraagteken: Was dit slegs Eva wat die 'skuldige' party was? Waaraan was sy skuldig? Was die tuingebied figuurlik gesproke wel toeganklik vir enigeen? Hoe lank het die "daarna" van reël 3 geduur? In welke mate beïnvloed historiografe se persoonlike siening van gemengde huwelike die geskiedskrywingsproses? Hoe moet die gebeure geïnterpreteer word dat Van Meerhoff 'n jaar ná sy huwelik 'n pos op Robbeneiland aangebied is<sup>65</sup>? Het die name "Houd den Bul" en "Keert de Koe" slegs betrekking op die forte? Kan hierdie eiename nie ook van toepassing gemaak word op die subjekte Van Meerhoff en Krotoa nie? Sou die implikasie nie kon wees dat hulle (en ander soos hulle) nie meer welkom was in die Liesbeek-omgewing nie, die paradys van die Kaap? Het die leser nie hier met die 'fortname' te doen met 'n postmodernistiese problematisering van referensialiteit nie? "Postmodern fiction neither brackets nor denies the referent (however defined)", beweer Hutcheon (1988:152), "it works to problematize the entire activity of reference". Al die vrae wat die gedig by die leser opwek, laat duidelik blyk dat daar beslis nie op 'n 'onskuldige' manier met die historiese intertekste omgegaan word nie.

Intertekstueel funksioneer "Genesis" myns insiens as 'n soort voetnoot by die gedig "Apollo Smintheus" op grond van 'vorm' (die geringe formaat van die kwatryn) en 'inhoud' (die klem wat geplaas word op 'n perifere gegewe). Die voetnoot as paratekstuele konvensie van die historiografie word soms in die historiografiese metafiksie aangewend om die outoriteit en objektiwiteit van die historiese bronne, verklarings en getuienis sowel te bevestig as te bevraagteken<sup>66</sup>. In die geval van "Apollo Smintheus" kan die leser as medewerker van Pirow Bekker saamskryf en Philander se "Genesis" as voetnoot en as supplement betrek ten einde die manlike hooffigure te verplaas. Sodoende kan die posisie van die gemarginaliseerde Krotoa en ander eks-sentrieci onder die vergrootglas geplaas word sodat die klein voetnootskrif aandag kan kry. Deur die benutting

<sup>65</sup>

Dat Van Meerhoff in 1665, 'n jaar ná die troue, as opsiener op Robbeneiland aangestel is, kan moontlik beskou word as 'n bedekte vorm van verbanning - vergelyk Oakes (1988:53) oor Jan Woutersz wat met die eerste vrygelate slaaf getrou het, naamlik Catharina Anthonis, en wat in 1656 ook aangestel is as opsiener op Robbeneiland: "This was not due to merit, but was rather a way of putting the couple out of sight, for he was later found 'unsatisfactory' and sent to Batavia." Interessant is ook dat Van Meerhoff in Junie 1667 die opdrag ontvang het om die bevel oor te neem van die voorraadskip wat elke jaar na Mauritius en Madagaskar moes gaan (Böeseke 1966:33).

<sup>66</sup>

Hierdie tegniek word benut en op die spits gedryf in J.C. Steyn se *Die grammatika van liefhê* (1975), Leon Strydom se *L.S.* (1988) en Johann Johl se *Roulet* (1994).



en bevraagtekening van intertekste (en veral die parodiëring van die Bybelse Paradysverhaal), die problematisering en ironisering van die konsepte referensialiteit en representasie (die "Liesbeek" verwys myns insiens nie bloot na die betrokke rivier wat vroeër Versse Rivier of Amstel genoem is nie!), die vooropstelling van die problematiek van die vroulike swart subjek en die ideologiese kwessies rakende sogenaamde gemengde verhoudinge kan die kwatryn "Genesis" beskou word as voorbeeld van 'n historiografiese metagedig.

### 7.8.3 Manifes en voetnoot

Die manifes-karakter van die 'boodskap' in "Die klippe praat" beklemtoon die selfhandhawende en uitdagende houding van die outoritêre verteller wat as verteenwoordiger van die 'ons'-groep optree. Deurdat die radikale ingesteldheid van die spreker nie ondermyn of aan bevraagtekening onderwerp word nie, ontbreek daar die sogenaamde dubbelgekodeerdheid wat volgens Hutcheon (1989:1) dié kenmerk van die postmodernisme is. Hierteenoor maak "Genesis" as voetnoot of supplement tot "Apollo Smintheus" nie aanspraak op 'n selfgenoegsame outonomie nie, in die besonder deur van 'n parodiërende intertekstualiteit gebruik te maak. Die kragtige allusies van die intertekste word deur die digter-as-historiograaf in die eietydse sosio-politieke konteks geïnskribeer. Die postmodernistiese hantering van die konsep *intertekstualiteit* behels sowel ophemeling as voetveeg - wat deur historiografiese metagedigte soos "Genesis" bewys word.

In die volgende afdeling word teruggekeer na "Apollo Smintheus" en word 'n samevatting gegee van die belangrikste postmodernistiese tendensies - naas intertekstualiteit - in die gedig.

### 7.9 Postmodernistiese tendensies in "Apollo Smintheus"

Die toevlug tot én wegvlug van die mite in "Apollo Smintheus" openbaar 'n parodiese selfbesinning wat paradoksaal uitwys na die moontlikheid van 'n letterkunde wat 'n sekere modernistiese outonomieit handhaaf en terselfdertyd die ingewikkelde en intieme verhoudinge met die maatskaplike wêreld ondersoek waarin dit geskryf en gelees word. Hierdie gedig kan myns insiens na aanleiding en ter uitbreiding van Hutcheon (1988) as *historiografiese metagedig* beskou word. Die postmodernistiese elemente in die gedig blyk uit die bemoeienis daarin met vier kwessies: die intertekstuele aard van die verlede; die problematiek van referensialiteit; die inskribering van identiteit en subjektiwiteit; en die ideologiese implikasies.

**Intertekstueel** sluit "Apollo Smintheus" eksplisiet aan by twee korpusse tekste: enersyds die reisjoernale wat in die argief in Kaapstad bewaar word, die geredigeerde joernale en ander verwante historiografiese bronne, en andersyds die Griekse mites en Homerus se heldedig *Die Ilias* (en natuurlik alle tekste wat oor hierdie twee tekskorpusse handel!). Hierdie intertekste word op 'n parodiërende wyse gehanteer deurdat hulle tegelykertyd benut én bevraagteken word. Die netjiese generiese onderskeid van die Antieke tussen *logos* en *mythos* word nie in Bekker se gedig gehandhaaf nie, aangesien die grens tussen hulle telkens uitgedaag en oorskry word, waardeur die



kompleksiteite van die postmodernistiese era aangedui word. Die joernale is nie objektiewe en ongekontamineerde tekste nie, maar as dagboekverslae is hulle subjektief getint. Hierteenoor is die tradisionele heldedig, wat veronderstel is om 'n digterlike fabrikasie te wees, nie noodwendig suiwer verbeeldingswerk nie, maar kan dit ook waarheidselemente of 'n werklikheidsbasis besit. Dat die verlede slegs deur die getekstualiseerde oorblyfsels daarvan geken kan word, impliseer dat dit nie ongemedieerd benaderbaar is nie (Hutcheon 1988:128). Volgens Van Zyl (1995:225) benader ondersoekers die geskiedenis via die retoriese filters van ander bronne. Dit word bevestig deurdat vele historici en navorsers die 'oorspronklike' reisjoernale van die landtogte op verskillende maniere herskryf het. Ook digters kan as historiografe beskou word, soos wat die gedigte "Die klippe praat" en "Genesis" van P.J. Philander aantoon. "Apollo Smintheus" sluit aan by en word omring deur netwerke van vermenigvuldigende intertekste waardeur dit na buite oopgestel is - ook na die eietydse sosio-politieke werklikhede.

'n Volgende postmodernistiese tendensie is dat die konsep **referensialiteit** in die representasie-handeling van "Apollo Smintheus" geïnterproblematiseer word. Deur die vermenging van en interaksie tussen gebeure, joernaal en mite wil die gedig te kenne gee dat daar 'n onderskeid is tussen gebeurtenis en feit (tussen *event* en *fact* - Hutcheon 1988:122), tussen voorval of gebeure en geskrewe teks. Die historiografiese ideaal van waarheidsgetrouheid, objektiwiteit en suiwerheid word deur (opsetlike?) 'feite-foute' aan die kaak gestel as 'n Barthesiaanse 'mite' en 'n onhaalbare projek. Dat sowel die historiografiese as die literêre ingebed is in die diskoerse van 'n spesifieke kultuur, lei tot 'n erkenning van die teksidentiteit as konstruksie (vgl. Hassan 1986:507), eerder as van 'n simulakrum van een of ander 'werklikheid' daarbuite. Omdat die onderskeid tussen realiteit en simulakrum verval, word die konsep *simulasie* in die postmodernistiese diskoers gehanteer. "Apollo Smintheus" bied nie net 'n simulasie van aspekte van die sesde landsreis na die binneland nie, maar ook 'n simulasie van die vlak postmodernistiese wêreld waarin alles oppervlak is, sonder diepte of essensie (vgl. Hassan 1986:505 se konsep *depth-less-ness*) - vir sommiges juis daarom onveilig, 'n "plat hel". Die vlakheid van die postmodernistiese teksterrein is vir lesers wat gewoon is daaraan om binne 'n modernistiese afgrensing en met behulp van 'n strukturalistiese strategie na skatte te delf en na toorklippe en filosowestene te soek, 'n ontugtering. Die leser kom dus voor as 'n De la Guerre-figuur wat nie die "suiwer goud" vind nie, maar slegs kan rondtrek tussen voortwoekerende tekste. Die postmodernistiese alternatief is egter nie 'n laat-maar-loop-houding nie, maar 'n opstuur van sowel rasionaliteit as irrasionaliteit en 'n soeke na en aanvaarding van ambivalensies, kontradiksies en paradokse, eerder as na suiwerheid, essensie en outentisiteit.

Die kwessie van **identiteit en subjektiwiteit** het in Bekker se gedig veral betrekking op die hervertel van die verhaal van die verloorder, die perifere figuur. "Apollo Smintheus" is skynbaar aandadig aan die voortsetting van die mite van die suksesvolle figuur Pieter van Meerhoff. Wat die gedig gerieflikheidshalwe nie te kenne gee nie, is dat Van Meerhoff meegedoen het



aan die mislukte sesde reis, en wel met die spesifieke opdrag om joernaal te hou - vergelyk Godée Molsbergen (1916:115, met gebruikmaking van die argivale dokumente)<sup>67</sup>:

Pieter van Meerhoff 'als die wel ter pen en oock eenighsints in de teyckenkunst ervaren is' moest 'behoorlijk daghregister ... houden, gelijk deselve oock alle dagen eer ghij uytgaet en des avonts eer ghij uw tot rust begeeft in alder tegenwoordigheyt de gewoone morgen en avontgebeden tot Godt sal hebben te doen, op dat ghij op al uw wegen desselfs Goddelijcke bijstandt erlangen en behouden meught.'

Die 'amptelike' weergawe van die geskiedenis van die sesde landsreis is dus dié van Pieter van Meerhoff; sy weergawe is tot enigste waarheid gemaak. Die historiografiese metapoësie wil lesers bewus maak van ideologiese implikasies van die geskiedskrywing as sodanig: die vraag is nie *wat* die geskiedenis vertel nie, maar *wie se* geskiedenis vertel word en *deur wie*.

Hoewel Jonas de la Guerre die leier van die tog was, was die gewoonlik suksesvolle Van Meerhoff deel van 'n 'teleurstellende' sending. Ook hy kon nie sake beredder en die gebeure beïnvloed of anders laat verloop nie. Deurdat die meesternarratief wat daar ontstaan het rondom die landsreisiger Van Meerhoff - asook sy historiografiese praktyk - bevraagteken en selfs gedemistifiseer word in die gedig, word die voorstelling van De la Guerre as swakkeling gerelativeer. Wat betref die 'konkurrensie' tussen die twee figure kan gevra word of die moontlikheid nie bestaan dat Van Meerhoff homself deur sy opsigtelike skryfaanleg en flambojante persoonlikheid opsigteliker kon profileer en bemark as De la Guerre nie. Het hy nie meegewerk aan die mitologisering van sy eie identiteit nie? De la Guerre word egter nie in die herskrewe en alternatiewe geskiedenis van die gedigte tot held opgehemel nie, maar die leser word bewus gemaak van die problematiek van die modernistiese opsie wat aan sogenaamde verloorders voorgehou word, naamlik die opgaan in die droom en die mite. In die vermenigvuldigingsproses wat die gedig aan die gang sit, veral deur versplintering van die vertelmodus van die outoritêre verteller (hier word Hutcheon 1988:117 se onderskeid tussen twee primêre vertelmodusse aangepas) en die moontlikheid dat die spreker die gemarginaliseerde De la Guerre self kan wees, betree ook ander gemarginaliseerde (maar stemlose) subjekte die gesigsveld van die leser: eks-sentriese figure soos vroue en swartes.

'n Laaste postmodernistiese tendensie in die historiografiese metagedig "Apollo Smintheus" het te doen met **ideologiese implikasies**. Elke representasie van die werklikheid het spesifiseerbare ideologiese implikasies, beweer Hayden White (1982:69). Die gedig "Apollo Smintheus" banaliseer nie die historiese en die feitlike van die sesde landsreis nie, maar politiseer hierdie aspekte deur 'n metafiksionele herbesinning van die epistemologiese en ontologiese verbande tussen geskiedenis en fiksie. In hierdie opsig is die gedig nie *werklik* radikaal of *werklik* opposisioneel nie. Dit is egter nie kritiekloos ten opsigte van die posisie van gemarginaliseerde figure in

<sup>67</sup> Hoewel Van Meerhoff "wel ter pen" was, moet in gedagte gehou word dat Nederlands nie sy moedertaal was nie. Ten opsigte van sy joernaal oor die tweede landsreis vestig Conradie (1934:12) die aandag daarop dat daar heelwat "korreksiewerk" gedoen is, waarskynlik deur die sekretaris, Hendrik Lacus, wat "die taal versorg en miskien die hele stuk in goeie 17de eeuse skryftaal omgewerk het" (vergelyk ook die *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*).



politieke en maatskaplike kontekste nie; ook nie ten opsigte van die profitering deur middel van ekonomiese en ander vorme van eksploitasie nie. Die ideologie van die postmodernisme is paradoksaal: dit bestry juis daardie aspekte waaraan dit krag ontleen<sup>68</sup>.

Samevattend kan gesê word dat die gedig "Apollo Smintheus" 'n dubbele gerigtheid besit deurdat die afwesige historiese objek (die historiese referent) teenwoordig gemaak word en deurdat die teenswoordige vertelhandeling deur die prominensiering en komplisering van die vertelwyse en die bybetrek van die mite aangevul word. Die verlede word sodoende *teenwoordig én teenswoordig* gemaak. Dié proses behels nie 'n soeke na 'n transendentale en tydlose betekenis nie, maar eerder 'n herevaluering van en 'n dialoog met die verlede in die lig van die hede (vgl. Hutcheon 1988:19). In die historiografiese metapoësie word konsepte soos *feit, fiksie, geskiedenis, mite, waarheid* en *verdigsels* nie paarsgewys aan invertering onderwerp nie, maar *elkeen* aan bevraagtekening en rasering. Die paradoksale *gebruik én misbruik* van hierdie konsepte lei nie tot 'n definitiewe slotsom nie, maar 'n ossillasie tussen verskillende interpretasiemoontlikhede en 'n onophoudelike voortteel van betekenaars en interpretasies. Die historiografiese metagedig "Apollo Smintheus" lewer nie getuienis van 'n selfversekerde subjek, 'n selfgenoegsame narratief, 'n waarheidsgetroue reprensasie en 'n ideologiese onskuld nie. Ten opsigte van die versplintering, verplasing, omkering, desentrering, dekonstruering, onbepaaldheid en rasering is dit egter 'n paradoksale geval van: "Getuienis, ja".

In *A Poetics of Postmodernism* beweer Hutcheon (1988:81) dat daar in die historiografiese meta-fiksie twee poststrukturelistiese tendensies gekombineer word (vandaar die klem op die poststrukturealisme in hierdie hoofstuk). As *metafiksie* beliggaam hulle die Derridiaanse netwerke van spore in hul eie selfrefleksiewe tekstualiteit. As *historiografiese* metafiksie bied hulle hulself aan as deel van 'n groter stel Foucauldiaanse diskursiewe praktyke. Sodoende word tekstualiteit heringevoer in die geskiedenis en in die maatskaplike en politieke omstandighede van die diskursiewe handeling self. Ek wil waag om te beweer dat dit wat Hutcheon ten opsigte van fiksie beweer, ook geldig is ten opsigte van gedigte soos "Apollo Smintheus" van Pirow Bekker, "Kieselguhrkleim" van George Weideman en "Genesis" van P.J. Philander.

Die res van hierdie proefskrif word gewy aan Wilma Stockenström se epiese teks *Die heengaan-refrein*, wat ek met behulp van Hutcheon se teoretisering benader. In hoofstuk 8 word inleidend aandag bestee aan die problematisering van grense, terwyl hoofstukke 9-12 agtereenvolgens die kwessies van intertekstualiteit, referensialiteit, subjektiwiteit en ideologie bespreek.

<sup>68</sup>

In Barthes se teoretisering in die vyftigerjare geskied die proses andersom (soos reeds gesê): deur demistifisering van die mite het hy gehoop om (politieke) verandering teweeg te bring (vgl. Culler 1983b:40 en Hutcheon 1988:8).



## Hoofstuk 8

# 'n Postmodernistiese leesbenadering tot *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström: Die problematisering van grense

What are the borderlines of a text? How do they come about?

Jacques Derrida

### 8.1 Die keuse van 'n leesstrategie

Wanneer 'n leser met 'n komplekse literêre teks gekonfronteer word, is daar 'n groot verskeidenheid leesstrategieë voorhande. So sou *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström op verskillende maniere benader en gelees kon word. Dit sou uit 'n religieuse perspektief benader kon word, of uit 'n feministiese hoek, of ideologiekrities, of simbolisties, of strukturalisties (vgl. Boshoff 1991), of postkolonialisties (Abrahams 1998). Toe daar met hierdie ondersoek begin is, was die poststrukturalisme 'n aantreklike leesmoontlikheid, veral met betrekking tot die navorsing van Michel Foucault oor magsrelasies. Sedert die tagtigerjare is daar egter in die teoretisering weg-beweeg van 'n eng getekstualiseerde, a-historiese, a-politiese werklikheidsopvatting en het die hibridiese postmodernisme-opvattinge van navorsers soos Linda Hutcheon spoedig veld begin wen, veral ook vanweë 'n ernstige bemoeienis met politieke en ideologiese kwessies. Dat die sogenaamde laat-maar-loop-houding van die postmodernisme ook mettertyd verwerp is ten gunste van 'n eties verantwoordelike standpuntinname, het die deurslag gegee in die besluitnemingsproses ten opsigte van 'n teoretiese invalshoek vir my ondersoek. Ten einde *Die heengaanrefrein* postmodernisties te benader as 'n historiografiese metagedig, moes die hele kwessie van 'postmodernistiese poësie' egter eers aangesny word - uiteraard 'n veel groter navorsingsgebied as dié van 'n enkelteks soos *Die heengaanrefrein*.

In hierdie stadium van die ondersoek is dit aangewese om 'n vlugtige terugblik te onderneem na die roete wat gevolg is tot by hierdie punt. In hoofstuk 1 van die proefskrif is die hoofstukindeling uiteengesit ten einde die begrensing van die navorsingsterrein aan te dui. Hoofstuk 2 bevat die kontekstualisering van die sentrale probleemstelling, naamlik die bruikbaarheid van die teoretisering oor die postmodernisme ten opsigte van die Afrikaanse poësie, spesifiek wat betref die benutting van 'n postmodernistiese leesstrategie by die bestudering van eietydse tekste soos *Die heengaanrefrein*. Hoewel die streng onderskeid tussen modernisme en postmodernisme in hierdie studie afgewys word, is daar tog in hoofstuk 3 ter wille van analitiese oorweginge ondersoek ingestel na die manifestasies van die modernisme in die letterkunde, ter onderskeiding van postmodernistiese manifestasies. Hoofstukke 4, 5 en 6 bestee aandag aan die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in onderskeidelik die Amerikaanse, die Nederlands/Vlaamse en Afrikaanse



kultuursisteme, onder meer wat betref periodisering en antologisering. Die eerste ses hoofstukke dien dus as literêr-historiese en literêr-teoretiese basis wat benut word om 'n spesifieke soort post-modernistiese gedig te ondersoek: dit wat ek na aanleiding van Hutcheon (1988 en 1989) die historiografiese metagedig wil noem. In hoofstuk 7 word ondersoek ingestel na so 'n voorbeeld, naamlik Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" oor die landsreisiger Jonas de la Guerre se reis die binneland in (1663-1664). In 'n poging om die konsep *historiografiese metapoësie* te omskryf, word daar in die loop van die studie ook ander gedigte betrek, byvoorbeeld "Kieselguhr-kleim" van George H. Weideman; "Die klippe praat" en "Genesis", albei deur P.J. Philander; en "5 Februarie 1974" en "17 Desember 1988" van Breyten Breytenbach. Hiermee word die weg gebaan vir 'n bespreking van *Die heengaanrefrein* binne 'n postmodernistiese kader.

## 8.2 'n Fragmentariese narratief

Reis is waag, lui dit op p. 10 van *Die heengaanrefrein*. Hierdie reis van herhaaldelik heengaan het nie net betrekking op dié van die Hugenote of die 'lewensreis' van die mens in die algemeen nie, maar ook op die lees van die 'reisverhaal' *Die heengaanrefrein*. Met verwysing na en met gebruikmaking van die beeld van die skip wat "tussen wind en water", in "die wit waaiskuim" en in "die grou van storms" (10) vaar, kan die gedig as gevolg van die funksionering van die onsekerheidsbeginsel daarin van meet af aan vir die leser voorkom as 'n beweeglike en ankerlose teks wat in die nagdonker op 'n oseaan van onsekerheid rondryf<sup>1</sup>, "want reis is waag".

Teenoor die modernistiese ideale van lineariteit, kousaliteit en kohesie word *Die heengaanrefrein* gekenmerk deur 'n struktuur van sewe afdelings wat nie regstreeks en logieserwys by mekaar aansluit nie. Hoewel daar in die breë 'n vae chronologiese voortgang aangetref kan word, vanaf die Hugenote se vertrek uit Europa na Suid-Afrika tot by die totstandkom van Afrikaans, is hier geen sprake van 'n voortstuwende lineêre ontwikkelingsgang nie. Ook word sluiting opgehef deur die slot, sodat die leser siklies teruggevoer word na die "begin" (37). Alhoewel die teks-'inhoud' moeilik omskryfbaar is, wil dit tog soms voorkom asof die gebeure op 'n 'eendag was daar'-manier ontvou, met brokkies van die alledaagse realiteit en van verskillende tydvakke wat op filmiese wyse in- en uitbeweeg, nader en verder, om momenteel kohesie te vind en net daarna weer eens op te los. Dit is asof dit hier om 'n droomwêreld gaan, waarin 'n warboel beelde in mekaar oorgaan, mekaar verplaas, verdring of selfs weerspreek. Nie net is die verbande tussen die beelde veelal misterieus nie, maar die leser kan ook nie hierdie 'beweeglike', surrealistiese beelde met sekerheid verklaar nie; hulle doem op uit die niet, vervaag, en keer later terug, sodat die leser bewus word van die prosesmatigheid van die teks. Voorts is daar 'n suggestie van afwesigheid: raaiselagtige figure maak kortstondiglik hul verskyning en verdwyn dan net so onverwags: 'n Eminensie in grys (9), 'n jagter wat met sanna en missiel skiet (12), 'n lieflike gesluerde metgesel (17), 'n held wat nie kan

<sup>1</sup> Die beeld van die 'drywende teks' wat ek hier implementeer (vgl. Müller 1992:397), hou ook verband met die beeld van die skip vol gekke wat ewig vaar, 'n simbool wat saamhang met dié van die ewige, vervloekte jagter (Cirlot 1982:295) - vgl. hoofstuk 9.6.



sien of praat nie (17 en 23), 'n spreker wat die luisteraars as "manjifieke geliefdes" aanspreek (26) en 'n vroedvrou met 'n voorskoot "daeraadrooi" (32). Hierdie ongespesifiseerde karakters verrig skynbaar onsamehangende take teen 'n agtergrond van konstant skuiwende ruimtes waarvan die kontoere voor die leser se oë oplos. Op paradoksale wyse is dié figure juis afwesig *in* hul aanwesigheid in die teks<sup>2</sup>. Sleutelitems soos die nooiensboom, die luiperd, die ster en die maan verskyn en verdwyn met 'n soort filmiese effek (vgl. McHale 1987a:128-130). Tog funksioneer hulle nie soseer as bindingselemente nie, maar as elemente wat by herhaling en met variasie opduik in 'n deurmekaar droomlandskap, 'n wêreld van ontologiese onsekerheid.

Dat *Die heengaanrefrein* gekenmerk word deur onbepaaldheid, onvastheid, ondermyning, fragmentering en grensoorskryding, verhoed nie dat die leser kan probeer om die 'verhaal' daarvan te verken nie. Omdat die blote soeke na die 'narratief' of die 'storie' van die teks en die rekonstruering van die 'gebeure'<sup>3</sup> - hoe voorlopig ook al - in sekere sin *reeds* 'n interpretasie is, is so 'n poging nie maklik uitvoerbaar nie. Daarom word daar vervolgens in 'n eerste verkenning van gedig nie net aandag bestee aan narratiewe elemente nie, maar tentatief ook aan aan bepaalde vormlike en simboliese aspekte, ter inleiding van 'n bespreking oor die grensoorskrydende potensiaal van die teks en ter oriëntering van die res van hierdie studie.

### 8.2.1 'n Voorlopige verkenning van die narratief van afdelings I-VII van *Die heengaanrefrein*

Die titel van **afdeling I** van *Die heengaanrefrein*, "Geloof", skep die indruk dat die vertrekpunt van die besinning oor die Hugenote se koms na Afrika die Christelike geloof is. Stockenström ondermyn hierdie aanname enersyds, maar eerbiedig dit terselfdertyd deur die konsep *geloof* refreinmatig uit te brei sodat dit betrekking kan hê op verskillende religieë. In hierdie verband speel die "beeld-refrein" (Boshoff 1991:11) of die heraldiese embleme<sup>4</sup> van die luiperd, die nooiensboom, die ster en die sekelmaan 'n rigtinggewende rol. Dié embleme of simbole sou op verskillende maniere geïnterpreteer kon word (vgl. hoofstuk 11.4.2), byvoorbeeld as die uitreik van die mens of die geloofsgroep of die taalgroep of die staat na een of ander blink ideaal. Andersins sou die luiperd wat teen die nooiensboom krap en na flonkering van die ster kap (11 en 17), geïnterpreteer kon

2

In sekere opsigte herinner *Die heengaanrefrein* aan Samuel Beckett se sogenaamde 'droomgedig' *How It Is* van 1962 (vgl. Perloff 1980:176 en 179). (Perloff verwys ook hier na John Ashbery se gedig "On the Towpath" uit sy *Housebound Days* van 1977, 'n bundel wat nie plaaslik beskikbaar is nie.)

3

Met gebruikmaking van die teoretisering van die Russiese Formaliste sou hier verwys kon word na die *fabula* van hierdie epiese gedig, dit wil sê die ketting van motiewe van die verhaal in hul chronologiese en logiese volgorde, in teenstelling met die *sjuzet* (Van Gorp 1991:138).

4

Die embleme herinner my aan gedig 22 uit *Monsterverse*. In hierdie gedig doen 'n anonieme ek-spreker verslag van 'n skrikwekkende reis deur 'n apokaliptiese stadsruimte, met aan "ieder kant, gehoring, 'n wapendier" (26). Sy het egter nie behoefte aan sulke selfingenome en selfbehepte begeleiers nie ("Geselle" - 28) nie; hulle sien nie die verwoesting raak nie omdat hulle "aljimmers na mekaar kyk" (26). Dat die gedig sterk sosio-politieke kommentaar lewer op die apartheidsstelsel, blyk duidelik; vergelyk byvoorbeeld die verwysing na die "kafferskopper met yl oë" en die "mooiste klonkie" wat teen die roltrap afdaal, byna soos die engele in Jakob se droom. Hier kan verbande gelê word met die "ou woedende god" en die "held vir nou" van *Die heengaanrefrein* (onderskeidelik 21 en 17). Vir die spreker in *Monsterverse* 22 bied die "wapen" egter geen "krag" nie; sy stel dit onomwonde: "Ek is opgekrop met heraldiek en dat, / ek is pensvol kammamites en skyt" (28). Die "gehoringdes" (28) van die (lands-)wapen bied geen sekuriteit nie, want hulle is "oënskynlik gesuiwerdes" wat meen dat hulle "die kennis / van die wye waarheid" besit (29). Ná hierdie dekonstruering van die embleme van die apartheidstaat in *Monsterverse* bied Stockenström 'n nuwe 'heraldiese' beeld-refrein in *Die heengaanrefrein* aan.



word as die animistiese Afrika-godsdiens wat 'n uitdaging rig tot die 'ingevoerde' Christelike godsdiens (die nooiensboom) van die kolonis wat veronderstel is om 'n religie van beskutting en beskerming te wees, terwyl die ster moontlik die Ster van Dawid voorstel, dit wil sê die Joodse religie<sup>5</sup>. Dat die inheemse godsdiens in 'n spanningsverhouding met die ander twee religieë verkeer, blyk uit die formulering: die luiperd "krap" aggressief teen die nooiensboom, hy "rig hom op" en "kap gestreng" met 'n houding van onverbiddelikheid "na die flonkering bo" (11). Ander moontlike waardes van hierdie embleme is dat die luiperd die Afrika-filosofie en kultuur voorstel, terwyl die nooiensboom die andersoortige voorstel - moontlik 'n Europese of Eurosentriese lewens-ingesteldheid. Van Vuuren (1988b:46) meen dat die luiperd die "ongetemde en dreigend-gevaarlike Afrika-dier" is. Die ster suggereer die geloof, die leiding van bo, terwyl die nooiensboom op beskerming sinspeel deur sy "'sambreele' van takke en blare, maar ook die menslike element verteenwoordig in die woorddeel 'noui-'." Sy vra dan: "En iets van 'n feodale klank in hom omdra, altemit, wat verwys na 'n verbygegane maatskaplike orde?"

Die afdelingstitel kan dus ook betrekking hê op die innige en vaste oortuiging dat jôu spesifieke geloof die enigste weg tot saligheid is. Dit is immers die rede waarom die Katolieke die Protestante eeue lank vervolg het en die Hugenote na Suid-Afrika gekom het. Die karige verwysings op p. 9 na hierdie stuk godsdiensgeskiedenis word op p. 11 ironieserwys aangevul deur 'n redelik gedetailleerde voorstelling van die pretensieuse leefwyse en voorkoms van Lodewyk die Sonkoning, wat beweer het: "Die Staat, dit is ek". Die veelvuldige weerkaatsings van die "son self" in die driehonderd spieëls van die Spieëlsaal van Versailles beeld die glanswêreld van die koning uit, maar suggereer terselfdertyd dat die skyn kan bedrieg. Lodewyk se regime is immers nie net gekenmerk deur ongehoorde prestasies en vooruitgang nie, maar ook deur koninklike absolutisme, politieke manipulasie en religieuse onderdrukking. Net soos wat staat en kerk in Frankryk daarvan oortuig was dat die amptelike geloof van die Katolisisme geldig en reg is, net so volkome oortuig was die Protestante van hûl vertolking van die Christelike leer. Ter wille van "die sober / verheerliking van 'n oortuiging", "'n obsessie van gelowigheid" en "die suiwer vertolking" (9 en 10) reis hulle 'n hele oseaan ver net om te ontdek dat hier "ook 'n sondespoot heers" (11). Waar 'n spesifieke geloofsvorm verabsoluteer word, kan onverdraagsaamheid, ontoeskietlikheid, konflik en selfs godsdiensoorloë die gevolg wees, gee *Die heengaanrefrein* te kenne.

Dat die mens se geloof kan ontaard in selfgeregtigheid, blyk duidelik uit afdeling I, veral die geloof in jouself, jou eie denkwyses en die ideologieë wat jy aanhang. Hiermee word die konsep *geloof* uitgebrei om naas die religieuse dimensie ook ander dimensies te omvat. Die oorgang vanaf die Hugenotegeskiedenis na dié van die eie tyd word bewerkstellig deur die metafoor van die jagter wat

<sup>5</sup> Die simboolwaardes wat hier gehanteer word, is tydens 'n onderhoud deur Stockenström (1994) voorgestel. Ander waardes sou ook aan die simbole toegeken kon word. Van Vuuren (1988a) meen dat hierdie refrein in skerp kontras staan met die "versplinterde samelewing vol onrus en brandstigting wat elders beskryf word". Sy vervolg: "As geheel dui dit op 'n ouer bestel, op 'n rustige landelikheid en 'n feodale bestel wat iets van die verlede is. Mens sou dit kon sien as deel van die Afrikaner se 'kollektiewe geheue' [...]."



met "sanna en missiel" skiet tot "anderkant die afwesigheid" (12). Ten spyte daarvan dat die jagter opreg en "diepgelowig" (12) uitreik na die onbekende gebiede waar taal ontoereikend geword het, kan hierdie soort geloof en ambisie "gebiedend" word (14) en mettertyd só ontaard en verderf dat daar nie meer tussen reg en verkeerd onderskei kan word nie. Ter wille van die idee van geloof, van geloof *aan* geloof, word daar dikwels groot opofferinge gemaak en doelwitte of teikens geformuleer wat van vermetelheid en "sublieme onnoselheid" (13) getuig, eerder as van insig in die Self se posisie in die groot heelal. Ironies genoeg word daar soms met blinde geloofsywer gewerk aan projekte met destruktiewe potensiaal (byvoorbeeld die "splitsing" van die atoom, p. 12), waardeur die "smettelose streke" van die heelal "stelselmatig besmet" word (13-14). Onder die vaandel van geloof (aan 'n god, aan 'n droom, aan 'n ideologie) word nie net ruimtes, godsdienste en ideologieë aangetas nie, maar word die Ander ook terselfdertyd teengewerk en onderdruk (13-14). Die "geloofsdaad" (14) ontaard dus tot fetisj en die geloof self word tot kommoditeit gemaak - kompleet met spandoeke wat grootskaalse publisiteit aan die 'projek' verleen, herinnerend aan die aggressiewe bemarkingsmetodes van sake-ondernemings by die sport- en kultuurgeleenthede wat deur hulle geborg word (14). Wanneer "laserstrale geloof uitgespu" word in die gemeenskap (14), word die mens op sleeptou geneem deur mites soos dié van die Amerikaanse Droom en afsonderlike ontwikkeling. In beelde wat herinner aan die beswymingsdanse van die San-sjamaan wanneer die krag van die eland "met die kurwes van die menslike ruggraat" in hom opstyg, en aan Maurice Escher se tekeninge waarin "wenteltrappe op na op en na niks" lei (14), word die mens se vervoering en oorgawe voorgestel as allesoorheersend en allesverterend.

En tog bly die vrae, die twyfel en die wanhoop nie uit nie. Die "gretige hoop" op 'n vredevolle toekoms verander spoedig te midde van die grysheid en die geweld van die lewenstorms in "afvra en wanhoop", terwyl die vrae oor die sin van die lewe en die haalbaarheid van die doelwit in "die wit waaiskuim" rondwaai en die twyfel "gedug lê en woel / in die hart" (9 en 10). Ook in die besinning van die verteller word vrae gestel na die sinvolheid van die besluite, ideale en ondernemings van die Hugenate en die mens in die algemeen. Is dit wat as geloof voorgestel word, nie maar terug te voer na blote nuuskierigheid en avontuurlus nie? Dié soort bevraagtekening van syn en skyn is reeds deur Descartes gepropageer: "De omnibus dubitandum" - oor alles (en almal) moet daar getwyfel word (11). Tog bly die verlange na "'n held vir nou" nie uit nie (17).

Die kort **afdeling II** is getitel "Twyfel", 'n woord wat die konnotasies dra van onsekerheid, besluiteloosheid, onbeslisheid, weifeling, wispelturigheid, agterdog en skeptisisme. Waar die konsep *twyfel* binne die Westerse denkstelsel van binêre opposisionering 'n negatiewe waarde besit en in die posisie van denominator of noemer (vgl. Bressler 1994:66; vgl. hoofstuk 7.3.1) onderdruk word, verleen *Die heengaanrefrein* deur supplementering 'n prominente plek daaraan. Binne 'n Christelik-religieuse konteks word dikwels beweer dat twyfel nie 'n wenslike en positiewe toestand is nie en word die Cartesiaanse bevraagtekeningsprinsipe afgewys. Deur middel van 'n desentreringstrategie en die dekonstruering van die konsep *geloof* (en van die metanarratief van die



geloof) in veral afdeling I kan daar egter besin word oor die potensiaal en meriete van twyfel, betwyfeling en bevraagtekening. Binne 'n postmodernistiese raamwerk - 'n raamwerk wat vir hierdie studie gekies is - is kritiese vraagstelling (ook selfondersoek) juis 'n belangrike strategie waarmee meesternarratiewe afgetakel, hiërargieë omvergewerp en die eie vooropgestelde idees teengewerk kan word.

Ten einde die veelfasettigheid van die twyfel te representeer, maak Stockenström in hierdie liriese tussensang (afdeling II) gebruik van die simbool van die swart duif. Hierdeur vind daar 'n ondermyning en invertering plaas van die tradisionele simbool van die wit duif: simbool van vrede, geloof, reinheid en die Heilige Gees. Omdat die swart duif 'n vrye simbool is, kan verskillende waardes daaraan toegeken word. In simboolwoordeboeke soos dié van Cirlot (1982:57) word die aandag daarop gevestig dat die simbool van die swart duif verband hou met die oerwysheid van die donkerte, die okkulte en die onbewuste wat vanuit 'n verborge bron afkomstig is. Boshoff (1991: 57-58) gaan akkoord en sien die swart duif as aanduiding van die apokalips wat alles sal omverwerp, as premonisie van die chaos wat onvermydelik geword het.

Naas die waarde van die swart duif as vertwyfelingsimbool en as waarskuwingsteken, kan dit tweedens ook beskou word as simbool van 'n asketiese, swartgallige lewensingesteldheid, moontlik 'n Calvinistiese pessimisme (vgl. Malan 1988:106). Dersens sou dit in terme van die rasseproblematiek gelees kon word (vgl. Van Vuuren 1988b:46) en beskou kon word as aanduiding van die Swart Bewussyn, die swart bevrydingsteologie en swart aspirasies (sien hoofstuk 12.6.1). Ten vierde sou die swart duif ook gesien kan word as 'n metatekstuele waarskuwing teen 'n nostalgiese hunkering na byvoorbeeld die verlede (vgl. Van Vuuren 1988b:46) en 'n verromantiserende houding ten opsigte van die prestasies van volkshelde. Die swart duif se inkanterende maar enigszins selfbewuste en selfbehepte gekoer van "swart duif swart duif swart duif" is met sy "dowwe herhaling" (19 en 20) 'n eggo van die refrein van die bundelitel.

Die titel van **afdeling III**, "Waarheen heengaan", word nie as vraag geformuleer nie, maar impliseer dat daar oor 'n bestemming besin word; wat hierdie eindpunt is, kan nie met sekerheid bepaal word nie. Ook oor die *heengaan*-element bestaan daar onsekerheid (soos reeds in afdeling I blyk). In die sterk satiriese afdeling III word die mens voorgedhou as die een wat op dwase en koppige wyse in beheer van die heelal wil wees. Hy<sup>6</sup> wil alle stelsels en bewegings soos op die plat vlak van die rekenaar- of radarskerm kontroleer en konstant beheer uitoefen oor alles en almal om hom (vgl. hoofstuk 10.4). Hoewel daar nie met sekerheid gesê kan word wat die mens "bespeur", "sien", "ken" en "herken" in sy navorsing nie (21), draai alles om hom as sentrum van die onmeetlike skepping. 'n Gebrek aan 'n historiese bewussyn lei tot misskatting en oorskating van die Self se plek in die geskiedenis en tot rasionalisering van die eie optrede en oordrywing van die eie pres-

<sup>6</sup>

In navolging van Stockenström (1988:21 en elders) word die manlike voornaamwoordsvorm hier gebruik wanneer daar na die mens verwys word. In die hoofstuk 11.4 voer ek aan dat *Die heengaanrefrein* nie die kwessie van genderpolitiek sterk aanspreek nie.



tasies. Die verskillende *heengaan*-reise wat onderneem word in die wetenskap, tegnologie, ruimtevaart, antropologie en die letterkunde vind neerslag in representasies wat gekonstrueer is volgens die eie beperkte perspektief, vooroordeel, waan en verdigsel. Die waarheid is dikwels so problematies en skrikwekkend dat die oorgawe aan verdigselfs en lugspieëlings die enigste oorlewingsmeganisme is. Omdat daar nie antwoorde op al die tergende geheime van die heelal is nie, is daar 'n nostalgiese verlange na 'n held wat die 'meester' van die mens se narratief sal kan wees. Wanneer so 'n held gebore word - die kroon van die skepping - is hy egter blind en sonder huig (23).

**Afdeling IV, "Geneentheid"**, lok op paradoksale wyse teenstellende en selfs teenstrydige leesmoontlikhede uit. Eerstens sou die konsep *geneentheid* geïnterpreteer kon word as die representasie van 'n saamstaansie wat ten doel het om verworping en korrupsie in eie geledere maar ook in die breër konteks te beveg. Die Hugenote (en hul nasate) word op satiriserende wyse voorgestel as mense wat nie meer aan hul eie ideale en werksetiek voldoen nie en hulself oorgee aan 'n luilekkerlewe, aan selftevredenheid, ydelheid, korrupsie, uitbuiting, wanpraktyke en verworping (25). As gevolg van hierdie ontsporing is daar die versugting dat hulle "wat heengaan", altyd "ketter / ontevrede" moet bly en nie in selftevredenheid en selfgenieting moet verval nie (26). 'n Nuwe milieu en 'n veranderende samelewing word dikwels gekenmerk as 'n toestand van geestelike "nood" (26), wat kan lei tot 'n opgaan in die eie groep en tot die vorming van bondgenootskappe van gelykgestemdes en eendersdenkendes. Ten einde die groepsidentiteit te behou en 'n sfeer van gemeensaamheid en geborgenheid te bewerkstellig te midde van die 'nood-toestand', vind geestelike, politieke en maatskaplike leiers dit skynbaar nodig om die groepslede aan te moedig om saam te staan en voet by stuk te hou - eendrag maak immers mag, is die onderliggende boodskap. Die aanhalingstekens op p. 26 en 27 - die enigstes in die teks - vestig die aandag op 'n voorbeeld van so 'n oproep tot eendrag en van 'n uiteensetting van die norme van die groep: barmhartigheid, medelye en ontferming.

Daar bestaan egter ook 'n ander leesmoontlikheid, een waarin afdeling IV beskou kan word as selfironiserend en selfdekonstruerend, met 'n parodiëring van 'n preek of toespraak in die slot. Teen die historiese agtergrond van die noodtoestand van die tagtigerjare wil dit voorkom asof afdeling IV ook wil suggereer dat die edel bedoelinge van die Hugenote en ander strydery vir reg en geregtigheid moontlik aanleiding kan gee tot 'n bevordering van die eie belange en 'n strewe na die bevoordeling van die Self ten koste van die Ander. In hierdie sin beteken die leuse van "Eendrag maak Mag" dan magsbeheptheid en oorheersing. Die *heengaanrefrein* bring dus enersyds hulde aan pogings tot handhawing en opheffing van die eie groep, maar waarsku andersyds teen saamstaan- en helpmekaaraksies wat plaasvind ten koste van diegene buite die eie klein kring. Selfkoestering en die beskerming van die eie belange kan lei tot afskeiding en isolasie wat 'n aanduiding is van 'n onverskilligheid teenoor die Ander. Magsuitoefening, hegemonisering en nepotisme kan die gevolg wees van so 'n laertrekmentaliteit.



Die titel van **afdeling V**, "Die dood is jubeling", heraktiveer die bundeltitel: "dood" kan in verband gebring word met die *heengaan*-komponent van die titel, terwyl "jubeling" weer met die *refrein*-gedeelte van die titel verbind kan word. Die verwagting is dus dat hierdie afdeling 'n lofsang op die dood gaan bied; en inderdaad word die dood binne die konteks van die siklisiteit voorgestel as deel van die ewige ritme of refrein van die natuur en die heelal. Net soos in afdeling IV is daar egter ook iets paradoksaals aan hierdie afdeling indien dit gelees word teen die agtergrond van die noodtoestand in Suid-Afrika in die tagtigerjare, toe honderde naamloses met hul lewe geboet het. Om die dood te bejubel in 'n tyd van lyding en lewensverlies, kan vir sekere lesers besonder skrynend voorkom.

In 'n besonder lang sin (strofe 1, p. 29) word 'n reeks "dinge van skyn" op parataktiese wyse geënumereer en dan gejuksaponeer met die "stywe dood". Al die sake wat die mens bewus maak van die komplekse aard van die menslike syn word in terme van skittering en glans voorgestel, of hulle nou te doen het met natuurlike skittering soos in die natuur (die skittering van blare in die wind of van diamante in blougruispype), of die skittering wat deur toedoen van die mens bewerkstellig word (die glans van wyn in 'n glas of die glans van plastiek). As "al hierdie dinge van skyn" gelees word saam met die "stywe dood", dan kan gesê word dat die dood die motivering van alles is. Hier word nie net verwys na die dood en verganklikheid in die natuur wat deel vorm van die ewige siklus van afsterwe en herontwaking nie, maar ook na die gegewe dat dit juis die mens se besef van die eie verganklikheid is wat tot aktiwiteit en prestasie aanspoor. Die vele verwysings in die teks na die mens as oorywerige en vermetele ondersoeker word in hierdie afdeling gerelativeer. Hoewel dood gewoonlik smart impliseer, word dit hier as jubeling voorgestel. Die dood is nie net 'n heengaan na 'n ander stadium of orde nie, maar die dood laat jou ook heengaan in die sin van "aangaan" (29; vgl. 9: "en gaan hy / altyd eng aan").

Die geloof en twyfel wat die lewe van die mens kenmerk, hang saam met die dualistiese bestaan van die mens op aarde (vgl. hoofstuk 12.8 in verband met die dualiteitsbeginsel in die teks). Gevolglik word die dood hier voorgehou as 'n staat van vryheid en genoegdoening, 'n uitkoms uit hierdie bestaan. Die dood word selfs humoristies voorgestel (maar teen die agtergrond van die noodtoestand is die laaste twee strofes op p. 31 sterk ironiserend). Die dood is soos 'n speelmaat vir 'n kind; dit is die alterego van die nuuskierige "agie" (31), wat die mens in wese is. Vir die volwassene is hy die vertroueling wat uitkoms bied teen depressie en insolvensie. Vir die bejaarde is die dood 'n huweliksmaat. Deur hierdie assosiasie met gemeensaamheid en gemeenskap word die slot van die gedig in die vooruitsig gestel.

In **afdeling VI** is taal nie net die medium nie, maar ook die onderwerp. Hier gaan dit om die ontwikkeling van 'n nuwe taal, Afrikaans, waaraan die Hugenate self nie veel deel gehad het nie maar hul nasate wel. Dié afdeling bied bewys van 'n duidelike bewustheid van die eie linguistiese aard. Reeds die titel, "In 'n taal praat", gee dit te kenne (sien hoofstuk 10.5). Die uitbundige spel



wat hier in en met die taal gespeel word, is een van assosiatiewe verspringing, van die bons vanaf een betekenaar na 'n ander: die eiertjie in die mond van die mondbroeiervis word uitgespoeg, dit word 'n bal, dan die aarde soos 'n emmervol klanke aan 'n reënbooghengsel, totdat daar in die slot sprake is van "die groot eier" wat op die "oop / wonderlike triestige venynige bont veld" lê. In sekere opsigte is afdeling VI 'n baldadige omkeer van Louw se gedig "Die beiteljtjie", waaraan in hoofstuk 3.7 aandag bestee is. Waar die aarde en die heelal as 't ware oopgeklou word deur die nietige instrument, is daar in *Die heengaanrefrein* die voorstelling van 'n ontwikkelingsproses wat ten dele organies van aard is. Hoewel die teks nie toelaat dat dit netjies uitgelê word nie, verskaf dit spore en leidrade wat die leser kan volg. Die ontwikkeling van die taal hang klaarblyklik saam met die ontwikkeling van "[d]ie mens" wat glansend die dag instap: die daeraad van 'n nuwe bedeling. Die veelheid spore ("n eerste spoor", "Die spoor", "elke toonspoor", "die hak", "die spoor", "die moete"<sup>7</sup> - p. 34-35) suggereer die verskillende reise wat in en met die taal onderneem kan word, die potensiaal van die taal, die refrein wat taal is.

In **afdeling VII**, die slotafdeling, geskied die paradoksale 'bevestiging' van die Hugenote se bestaan en van die menslike problematiek enersyds in taal; *Die heengaanrefrein* self kan ook beskou word as so 'n bevestiging. Die taal is die middel waarmee die spreker na die sin van die menslike bestaan soek om dit te "verwerk"; maar die taal is ook die middel waarmee die sinloosheid "geopenbaar" kan word (15). Andersyds kan geredeneer word dat die bevestiging nie in taal geskied nie, maar deur musiek (strofe 1), die beeldende kuns (strofe 2), en 'n kreet - dié van die seksdaad of dié van geboorte (strofe 3). In hoofstukafdeling 8.3.9 hieronder betoog ek dat die verbale vasleggingsproses geraseer word (Derridaans gesproke "under erasure" geplaas word - Derrida 1976:19 en Spivak 1976:xiv) deurdat die tekens van musiek, kuns en kommunikasie geskrap maar terselfdertyd behou word in 'n oneindige proses van *différance*. Daarom kan 'n "kreet" paradoksaal genoeg 'n "woord van wonder" wees, afhangend van die konteks en die wyse waarop die leser dit interpreteer. *Die heengaanrefrein* gee te kenne dat die moontlikheid steeds bestaan om telkens weer oor te begin, om sirkulerend te besin, om met 'n nuwe 'heengaanrefrein' te begin en nooit tot finale afsluiting te kom nie, omdat "begin wonderlik is".

Die kursoriese oorsig van *Die heengaanrefrein* in hierdie hoofstukafdeling is 'n poging om as algemene oriëntering te dien by die benadering van die gedig, 'n benadering wat in hierdie proefskrif met behulp van 'n postmodernistiese leesstrategie geskied. Omdat die gedig reeds met die eerste verkenning daarvan voorkom as 'n teks waarvan die kontoere nie duidelik afgeteken is nie, maar as 'n beweeglike, prosesmatige teks waarvan die grense voortdurend versit word "tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde" (12), word daar vervolgens aandag bestee aan die grensoorskrydende potensiaal van *Die heengaanrefrein*.

7

Volgens die HAT beteken die woord *moet* dit wat tot 'n merk ingedruk is in iets, byvoorbeeld 'n spoor of 'n keep. Die voorbeeldsin is ontleen aan Stockenström: *Ek soek ander poorte ... en weë oor hellings, en ry moete oor die hellings*.



### 8.3 Tot anderkant die grense van grensloosheid

'n Postmodernistiese benadering tot 'n literêre teks kan lei tot die stel van vrae wat nie met ander benaderingswyses moontlik is nie. Volgens McHale (1987a:10) is hierdie soort vrae ontologies van aard, dit wil sê hulle is syns- of wesensvrae: Watter wêreld is dit hierdie? Wat is daar te doen binne dié wêreld? Welke van my selwe moet dit doen? Ander tipies postmodernistiese vrae het betrekking op óf die ontologie van die literêre teks self, óf op die ontologie van die wêreld wat dit projekteer, soos: Wat is 'n wêreld? Watter soorte wêreld is daar? Waaruit bestaan hulle? Hoe verskil hulle van mekaar? Wat gebeur wanneer hulle in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word? Wat is die bestaanswyse van 'n teks en wat is die aard van die wêreld wat daardie teks projekteer? Hoe is so 'n geprojekteerde wêreld gestruktureer? Die vraag oor wat gebeur wanneer wêreld in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word, kan verfynd en uitgebrei word om verskillende soorte 'wêreld' of entiteite in te sluit, byvoorbeeld ideologiese en selfs generiese 'wêreld'. Grensoorskryding word dikwels beskou as een van die kenmerke van die postmodernisme, hoewel dit nie 'endemies' in hierdie kunsstroming is nie (Olivier 1988:292, Olivier 1991:105 e.v., en Fokkema 1996:21).

In 'n artikel getitel "Living On: Borderlines", opgeneem in die bundel *Deconstruction and Criticism*, besin Jacques Derrida (1979:83) oor die grense van 'n teks: "If we are to approach a text, it must have an edge." Hierdie bewering wek verskillende vrae op. Ten opsigte van 'n literêre teks word byvoorbeeld algemeen aanvaar dat die titel so 'n grens is - dit is die drumpel wat toegang verleen tot die teks. Waar begin 'n teks en waar hou dit op? Begin 'n teks nie op die buiteblad nie, op die oomblik wat die leser die bundel in die hand neem en na die buiteblad kyk? Is die omslag of die woorde op die omslag die eerste grens, die buiterand van die boek? En as die leser 'vir die eerste keer' met 'n afbeelding van die bundel in 'n advertensie gekonfronteer word, is dit nie *dan* die buitenste grens van die teks wat oorgesteek word nie? En wat indien die 'eerste kennismaking' via 'n resensie geskied? Aangesien *Die heengaanrefrein* onder meer oor die koms van die Hugenote na Suid-Afrika handel, kan ons nie die grense van die Stockenström-tekste uitskuif om ook die historiese agtergrond of die historiese intertekste binne die teksbegrensing in te sluit nie?

In sy artikel verwys Derrida dan na sy eie teks, wat onderaan 'n deurlopende voetnoot het waarin hy aan die vertaler van die artikel 'n ope brief skryf, of soos hy sê: 'n telegram'<sup>8</sup>. Nee, sê hy, tekste het nie meer netjiese omgrensing of buiterande nie; dit wil vir hom voorkom asof tekste deesdae uit hul nate bars (Derrida 1979:84):

Thus the text overruns all the limits assigned to it so far (not submerging or drowning them in an undifferentiated homogeneity, but rather making them more complex, dividing and multiplying strokes and lines) - all the limits, everything that was to be set up in opposition to

<sup>8</sup>

Hoewel die gebruik van voetnote 'n aanvaarbare akademiese praktyk is, word daar soms in hierdie proefskrif op soortgelyke wyse 'n 'nwe-teks' aangebied.



writing (speech, life, the world, the real, history, and what not, every field of reference - to body or mind, conscious or unconscious, politics, economics, and so forth).

"What are the borderlines of a text? How do they come about?" vra Derrida (1979:85) dan op ietwat ironiese en retoriese wyse. Wat is die grense van *Die heengaanrefrein*?

In Stockenström se teks geniet verskynsels soos grensvergelying, grensoorskryding, grensoophoëfing, die problematisering van konvensionele grense en die ontwikkeling van nuwe grensgebiede groot aandag. In dié verband verskyn daar op p. 12 'n kernpassasie, waaraan die titel van hierdie hoofstukafdeling ontleen is: "tot anderkant die grense van grensloosheid"<sup>9</sup>. Die gebruik van rame om gedigtekste of -fragmente in hierdie proefskrif (dit wil sê die

#### I Geloof (fragment, p. 12-13)

Tot waar nie verder, of gewillig, of selfs diepgelowig met preke van kansels en seepkissies gewaag word, waar profesieë veryl, die klankgolwe van gebede kindergebrabbel word, raaisels van geen belang, waar seine sigbaar word soos die ligte van 'n pool, oop en toe soos gordyne skuiwe eindeloos links en regs, 'n veryste wappering van boodskappe van sinned, wil die jagter skiet met sanna en missiel, tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde, die wiskundig bepaalde omvang van moontlikhede waar lig en duister nie is nie, maar afwesigheid, tot anderkant die afwesigheid waar is nie meer kan nie en betekenis sonder meer ophou verlei as pentagram, hologram of denkbare enige verheldering of antwoord op verwagting.

benutting van 'teksbokse') speel in op die postmodernistiese problematisering van grense. Hoewel die raam 'getrek' word as aanduiding dat die ingeslote teks die kern van die omringende bespreking vorm, word dit spoedig duidelik dat die teks teen so 'n begrensing 'gekant' is<sup>10</sup>.

Ter inleiding van 'n bespreking van *Die heengaanrefrein* binne 'n postmodernistiese raamwerk en in die besonder met behulp van die benaderingswyse van Linda Hutcheon, word vervolgens oor enkele soorte grense besin wat in en deur die teks geïdentifiseer word. In haar resensie oor *Die heengaanrefrein* sê Joan Hambidge (1988) tereg: "Daar is nog selde in Afrikaans só oor grense en tye heen gedig." Die grense waaraan hier aandag bestee word, is nie netjies gespanne grensdrade wat aangrensende gebiede met die presisie van 'n landmeter skei en afbaken nie; sommige grenslyne lê na aan mekaar, ander loop op presies dieselfde plekke en nog ander loop kruis en dwars oor mekaar heen; elke begrensde gebied het ook nie 'n eie kaart en transport nie. Die verskynsel van grensoorskryding wat hier ondersoek word, beteken nie dat die teks bestaan en voorkoms van grense en limiete *ontken* nie, maar juis dat dit die bestaan van grense *erken* en die 'outoriteit' van daardie grense uitdaag. Om te oorskry en te problematiseer beteken nie om te ontken nie, maar om selfs nuwe grense aan te lê.

Die verkenning van die terrein van *Die heengaanrefrein* het ten doel om die leser te oriënteer ten

<sup>9</sup> Waar 'n aanhaling uit *Die heengaanrefrein* as titel van 'n hoofstukafdeling benut word, soos in die geval van 8.3, word aanhalingstekens nie gebruik nie, aangesien die aanhalings soms aangepas is om as titels te funksioneer - vergelyk byvoorbeeld 10.4.2 en 10.5.

<sup>10</sup> Vergelyk Hassan (1987b:118 e.v.) in verband met rame en ramingsprosedures. Die teks in so 'n 'teksbokse' (*text box* in rekenaartermen) is altyd deel van 'n groter konteks. Die fragment in die teksbokse is deel van die gedig *Die heengaanrefrein*, wat self 'geraam' is binne Stockenström se oeuvre, binne die verskillende geraamde kontekste van die Afrikaanse letterkunde, die Westerse letterkunde, die wêreldletterkunde, die ruimer kulturele diskoers, ensovoorts, ad infinitum). Hierdie rame herinner aan die metafoer van die Chinese boks, wat dikwels in die postmodernistiese diskoers gebruik word vir *mise en abyme*-strukture (McHale 1987a:112 e.v. bestee 'n hoofstuk aan "Chinese-Box Worlds"). In hoofstuk 7.3 van my proefskrif word hierdie en ander verwante metafore vir kompliseringsstrategieë in die vertelwyse gebruik.



opsigte van die latere bespreking van die teks aan die hand van Hutcheon (1988) se teoretisering oor intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; die problematiek van referensialiteit; die subjek in en van die geskiedenis; en diskoers, mag en ideologie (hoofstukke 9-12). Die verskillende aspekte wat te doen het met grense en grensoorskryding kom uiteraard weer ter sprake in die latere hoofstukke. Die aspekte waarna vervolgens gekyk word, is: die grense van 'n opdragwerk ter nagedagtenis aan die Hugenote; die intreegrens van die bundel (die titel en die voorwerk); genregrense (die benutting van die konsep *genre* as vorm van intertekstualiteit); die grens tussen feit en fiksie; die grense tussen (inter-)tekste; tyd-ruimtelike grense; die grense tussen diskoerse (taalkundige en stilistiese aspekte); die grense van betekenis; en die slot van die bundel as grens<sup>11</sup>.

### 8.3.1 Die grense van 'n opdragwerk ter nagedagtenis aan die Hugenote

Deur dit pertinent in die voorwerk te stel dat die teks geskryf is vir die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300, bewerkstellig Stockenström 'n bewustelike afstand tussen haar en haar onderwerp, asook tussen haarself en haar uiteindelijke artefak.

Stockenström was een van drie skrywers aan wie die Feeskomitee<sup>12</sup> in 1984 (die verskyningsjaar van *Monsterverse*) die 'opdrag' gegee het om 'n huldigingstekst oor die Hugenote te skryf<sup>13</sup>. Soos wat sy dit self stel, is daar 'n "voorstel" aan haar gemaak dat sy "iets" vir die Hugenote-fees moes skryf (vgl. Odendaal 1988:44). Sy is gevra om 'n epiese gedig of gedigte te skryf, Merwe Scholtz is versoek om 'n drama te skryf, en Etienne Leroux 'n roman<sup>14</sup>. Dié tekste sou aan 'n paneel voorgelê word vir beoordeling (in die geval van die poësie blykbaar onder meer Johan Smuts, Roy Pheiffer en Henning Snyman<sup>15</sup>). Van Scholtz se drama het blykbaar niks tereggekom nie. Leroux het wel navorsing begin doen met die oog op sy roman (maar is volgens 'n mededeling van Stockenström versoek om nie "lelike woordjies" te gebruik nie - Stockenström 1994). Hierdie onvoltooide (twaalfde) roman van Leroux getiteld *Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman* is postuum gepubliseer, as faksimile-uitgawe (sien ook Johl 1990). Volgens die agterblad van die stofomslag (Leroux 1990) is dit 'n "[s]urrealistiese, hipermoderne satire wat juis vanweë die onklarheid van die manuskrip en danksy die skrywer se uitgebreide aantekeninge fassinierend lig werp op sy

<sup>11</sup> Soos reeds gesê, dien die bespreking van hierdie aspekte om die leser te oriënteer ten opsigte van 'n meer uitvoerige bespreking van *Die heengaanrefrein* aan die hand van Hutcheon se teorie oor historiografiese metafiksie. Die verskillende aspekte van begrensing is ter wille van analitiese doeleindes van mekaar geskei en in verskillende subafdelings ondergebring. So word genregrense en generiese intertekstualiteit uitvoerig in subafdeling 8.3.3 bespreek, en nie in die subafdeling oor die grense tussen (inter-)tekste nie (8.3.5), of in die latere meer uitvoerige bespreking van intertekstualiteit aan die hand van Hutcheon (1988) in hoofstuk 9 nie. Omdat generiese aspekte so 'n belangrike element in *Die heengaanrefrein* is, word 'n afsonderlike subafdeling hieraan gewy, ook ter wille van oriënteringsdoeleindes.

<sup>12</sup> Meer korrek gestel is die opdrag gegee deur die Letterkundige Komitee, 'n subkomitee van die Dagbestuur van die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300.

<sup>13</sup> Aan Hubert du Plessis is die opdrag gegee om 'n Hugenote-kantate te skryf. Ode Krige was verantwoordelik vir die teks (Krige 1988b).

<sup>14</sup> Hierdie inligting is verkry tydens 'n onderhoud met Stockenström (Stockenström 1994). Volgens 'n notule van 'n vergadering van die Letterkundige Komitee was die moontlikheid van die skryf van 'n drama "problematis" - sien Abrahams (1998:72).

<sup>15</sup> Tydens 'n leeskringpraatjie sê Snyman (1988) die volgende: "Ek mag byvoeg met 'n mate van genot dat ek was deels verantwoordelik vir die feit dat u die teks in die hande het. Merwe Scholtz en ek is gevra destyds om te besluit oor hoe kan die Hugenote-Feeskomitee 'n klompie geld sinvol bestee, en toe het ons vir hulle gesê gee 'n opdrag aan 'n skrywer om 'n teks te skryf en toe sê hulle goed, gaan voort, en toe het ons die opdrag gegee aan Wilma Stockenström en dit is die resultaat daarvan. So in 'n sekere sin vind ek 'n bietjie vreugde aan die teks."



werkwyse en benadering". Slegs die poësietekst is dus uiteindelik voltooi. "Dat Stockenström besonder geskik sou wees vir 'n opdragwerk van hierdie aard," sê Lucas Malan (1988:106), "blyk byvoorbeeld uit wat Kannemeyer (1983:517) oor haar derde digbundel, *Van vergetelheid en van glans* (1977), sê: 'Mens kry die gevoel dat sy feitlik die hele kollektiewe onbewuste van Afrika met haar saamdra, [...] om met behulp van die hele beeldwêreld, die folklore en die teleskopering van verskillende periodes uit die geskiedenis van die kontinent iets sinvols omtrent die mens in die algemeen en sy plek in die heelal te sê.'"

Hoewel Stockenström een van die mees veelsydige skrywers in Afrikaans is aangesien sy in verskillende genres werkzaam is (naas die poësie ook die novelle, die roman, die kinderverhaal en die drama), het sy hier te lande die grootste roem en erkenning verwerf vir haar poësie (sy het byvoorbeeld die Hertzog-prys ontvang vir *Van vergetelheid en van glans*). Sy was dus besonder geskik vir 'n opdragwerk van hierdie aard. Deur die outobiografiese getuigenis dat Stockenström haarself as vrydenker beskou, word die keuse van hierdie digter vir die huldiging van mense wat volgens die algemene opvatting ter wille van hul godsdienstige oortuiginge uit hul land van herkoms na Suid-Afrika gevlug het, egter geïroniseer. In 'n onderhoud met Welma Odendaal vir die tydskrif *Die Suid-Afrikaan* verduidelik Stockenström as volg (vgl. Odendaal 1988:44):

Vier jaar gelede is daar 'n voorstel aan my gemaak dat ek vir die Hugenate-fees iets moes skryf - ek is nie eens 'n Protestant nie, ek is 'n vry denker [*sic*- PHF]; ek het nie 'n druppel Franse bloed in my are nie, ek kan nie Frans praat nie, maar aan my is die voorstel gemaak.

Toe het ek gesê ek sal kyk of ek met iets vorendag kan kom.

Dat sy wél met iets vorendag gekom het, het blykbaar daartoe aanleiding gegee dat mense begin dink het dat sy 'n "opdragskrywer" is (vgl. Odendaal 1988:44)<sup>16</sup>:

Mense dink nou ek is 'n opdragskrywer, maar dit is nie hoe dit werk nie. Dit het toevallig so gekom dat ek gevra is om iets te doen wat ek al lankal voor lus gehad het.

Soos Van Vuuren (1988b:46) tereg sê:

'n Opdragwerk is nooit 'n maklike taak nie: die opdraggewer verwag die huldiging van sy saak, of in hierdie geval, persone. 'n Mens sou met só 'n opdrag 'n historiese element in die teks verwag, en 'n sekere mate van liriese 'lofsang' oor dié groep. Daar dreig altyd die gevaar van dorheid by 'n geleentheidswerk, omdat die skrywer nie noodwendig deur sy of haar onderwerp begeesterd is nie.

Hierdie aanhaling gee die algemene verwagtinge van lesers te kenne. "Geleentheidswerke is dikwels verleentheidswerke", sê Joan Hambidge in 'n resensie: "'n Mens hoef maar net in die annale van die Afrikaanse letterkunde na te gaan oor hoé waar dit is." (Hambidge 1988). Oor die

<sup>16</sup>

Stockenström verwys in die onderhoud met Welma Odendaal ook na 'n ander geleentheid toe sy versoek is om iets te skryf, naamlik "toe Stephen Gray digters gevra het om iets te skrywe vir 'n almanak vir die Nasionale Seereddingsinstituut, wat toe nooit gepubliseer is nie" (vgl. Odendaal 1988:44). Later is haar gedig oor Wolraad Woltemade in *Spieël van water* opgeneem. Sy verduidelik (vgl. Odendaal 1988:44): "Nou dit het gewerk, en dit was miskien omdat ek in daardie tyd vol watermetafore was, want toe het ek geskryf aan *Spieël van water*. So, daardie keer en hierdie keer het dit geslaag."



verwagtinge van die 'opdraggewers' kan maar net gespekuleer word. Uit 'n notule en verslag van die betrokke subkomitee van die Feeskomitee waartoe Abrahams (1998:73) toegang gehad het, blyk dat dit die bedoeling was om die Hugenote te gedenk deur die opdrag toe te ken aan "[u]itmuntende kunstenaars". Abrahams (1998:73) is van mening dat die waarskynlike verwagting was dat die produk sou aansluit by 'n tradisie van huldigingswerke in Afrikaans<sup>17</sup>. Hy bespreek dan die wyse waarop skrywers sodanige werke gehanteer het - dikwels bevraagtekenend. Hoewel dit wil voorkom asof lesers en opdraggewers bepaalde verwagtinge het omtrent die saak wat gehuldig moet word, het sekere skrywers deur die jare heen self bevraagtekenend opgetree, soos in die geval van Louw se *Dias* (1950) en *Die pluimsaad waai ver* (1972). Die geskiedenis word egter nie in hierdie werke ondermyn nie, meen Abrahams (1998:76), "soos by die postmodernistiese teks die geval is".

Hoewel *Die heengaanrefrein* veronderstel is om 'n viering te wees van 'n stuk geskiedenis wat veral vir die 'Afrikaner' belangrik is (vgl. Van Vuuren 1988b:46 en Abrahams 1998:72<sup>18</sup>), vind die leser dat hierdie bundel die Hugenote-geskiedenis problematiseer en dekonstrueer en die gegewe projekteer op die konstante soektog van die mens. Soos in haar ander bundels staan Stockenström hier krities teenoor die mens en dié se vermoëns. In die ontmaskering van die geskiedenis as mite handel die teks ook meer oor *nou* as oor *toe*. Die besonderhede van die Hugenote se 'heengaan' na Afrika word dus benut as beeld van die mens se lot - en hierdie mens word voorgestel as oor-idealisties, vermetel en korrupt; 'n ewige reisiger en 'n ewige jagter.

Binne die konteks van die steeds dringender politieke aktualiteite in Suid-Afrika in die laat-20ste eeu, is 'n huldiging van die Hugenote bowendien problematies, omdat die keuse van só 'n tema ideologiese vrae na vore bring, meen Van Vuuren (1988b:46) (aan hierdie ideologiese aspekte word in hoofstuk 12 van my proefskrif aandag gegee). VanVuuren stel vrae oor sodanige projekte en praktyke (wat ek hier aanvul): Hoe word die historiese gebeure rondom die Hugenote se koms gesien in die lig van die eietydse politieke problematiek, en spesifiek die noodtoestand van die tagtigerjare? Watter verband, indien enige, lê die digter met die sosio-politieke spanninge binne 'n gefragmenteerde en getraumatiseerde gemeenskap? Is so 'n werk nodig, wanneer die teenwoordigheid en leefwyse van wit Suid-Afrikanners in dié land steeds meer krities bekyk word? Mag 'n opdragskrywer - meestal 'n gekanoniseerde figuur - bevraagtekenend kyk na die gegewe onderwerp en selfs na die opdraggewer? Loop hy of sy nie in die proses die groot risiko van marginalisering nie? In hierdie verband kan verwys word na die polemieë rondom Van Wyk Louw se drama *Die pluimsaad waai ver* wat in opdrag geskryf is vir die Republiekfees van 1966. Tussen 31 Mei (die nasionale feesdag) en 11 Junie (die digter se sestigste verjaardag) het hierdie polemieë "'n vorm aangeneem wat Van Wyk Louw diep seergemaak het" (Cloete 1974:97). Louw het naamlik onder

<sup>17</sup> Abrahams maak hierdie afleiding op grond van dokumentasie van spesifiek die Letterkundige Komitee, 'n subkomitee van die Dagbestuur van die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300. Oor die verwagtinge van die Dagbestuur en die breër Feeskomitee kan maar net gespekuleer word.

<sup>18</sup> Abrahams (1998:72) verwys na 'n verslag oor besluite van 'n vergadering van die Letterkundige Komitee waarin melding gemaak word van die moontlikheid van 'n "versamelbundel van prosa en gedigte *ter ere van en opgedra aan* die Hugenote" [my kursivering].



kritiek deurgeloop van H.F. Verwoerd en ander Afrikaner-nasionaliste omdat hy bevraagtekenend na die Afrikaner-gedeelte van die gemeenskap gekyk het, eerder as bewonderend.

In die geval van die 'opdrag' oor die Hugenote, het Stockenström ook besluit om nie te bejubel nie, maar eerder om te bevraagteken; nie om te verestetiseer nie, maar om te problematiseer. Dat die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300 blykbaar nie beswaar ingebring het teen haar krities ingestelde voltooide teks nie, is interessant. Waarskynlik het die aanbeveling van die akademici wat in die paneel gedien het, die deurslag gegee, sowel as die feit dat dit die enigste een van die drie opdragte was wat voltooi is (vgl. Abrahams 1998:73 in verband met die reaksie van "een van die komiteelede" - waarskynlik Roy Pheiffer). Ook kon die wyse waarop die digter haar kritiek gelewer het, bygedra het tot die akkommoderende houding van die Feeskomitee. Stockenström het naamlik die potensiële probleme van 'n opdragwerk gehanteer deur 'n keuse te maak vir 'n lang gedig met die Hugenote-gegewe bloot as vertrekpunt en met 'n universaliserende inslag. Dit karakteriseer sy dan as "[b]esinning" - vergelyk die voorwerk: "Ingegee deur die Hugenote se koms. 'n Besinning". Die woord *ingegee* beteken volgens die HAT iets wat in die gees of gemoed gebring is, dit wil sê iets wat jou dit laat dink, voel, sê of skryf; ook beteken dit iets wat in jou gees posgevat het of wat jou geïnspireer het. By die skryf van die teks is Stockenström dus nie geïnspireer deur die muse nie, maar deur die koms van die Hugenote na Suid-Afrika; deur die gebruikmaking van historiese intertekste. Dat dit eksplisiet in die voorwerk gestel word dat die teks "[g]eskryf" is "vir die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300", funksioneer ten slotte ironies. 'n Instansie van die Afrikaner-*establishment* is hierdeur gedwing om kennis te neem van 'n gekanoniseerde digter se bevraagtekenende houding teenoor dit wat die Feeskomitee<sup>19</sup> waarskynlik juis wou bejubel.

Die Hugenote se koms na Suid-Afrika (let wel: nie hul *vlug* nie) lei dus tot besinning of kontemplasie by die digter en tot filosofering oor die aard van menswees. Die abstrakte selfstandige naamwoord *besinning* beteken volgens die HAT *oordenking*; die infinitief *om te besin* beteken *om uit te dink* (vergelyk die sin *Hy het sommer voorwendsels besin.*), *om na te dink* (*Besin eer jy begin.*), of *om jou te bedink* (*Hy het hom 'n oomblik besin.*). Die konsepte *oordink*, *uitdink*, *nadink* en *bedink* kenmerk inderdaad die besinning of bepeinsing in *Die heengaanrefrein*. Die woord *besinning* kan ook beteken *helder beseft*, *bewussyn*. Wanneer 'n mens tot besinning kom, dan kom jy tot 'n kalm en bedaarde beseft, tot 'n insig. Om te besin beteken nie om te verheerlik of die gemoedere te kalmeer of die onaangename te verdoesel nie. Om te besin beteken om na alle sake of faktore te kyk en die wese daarvan te probeer peil; dit is nie 'n nostalgiese terughunker na 'n verbygegane era nie. Dit is 'n kognitiewe oorweging van feite, wat 'n bereidwilligheid impliseer om jou te bedink en selfs van gedagte te verander. Om te besin is om in die gees in te reis, soms ook om in die geskiedenis in te reis. Die gedig doen sigself dus nie in die eerste plek voor as 'n

<sup>19</sup>

Hiermee gee ek nie te kenne dat die Letterkundige Komitee, 'n subkomitee van die Dagbestuur van die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300, ook die bejubeling van die Hugenotegeskiedenis in die vooruitsig gestel het nie.



huldiging nie - dit is 'n nadink oor (en kritiese opweeg van) aspekte van die Hugenote-geskiedenis.

Dit is insiggewend dat daar in die voorwerk staan dat die teks geskryf is "vir" die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300, en nie "in opdrag van" nie (vergelyk ook Stockenström se formulering in die onderhoud met Welma Odendaal: daar is naamlik 'n "voorstel" aan haar gemaak). Met Jakobson se kommunikasiemodel in gedagte, sou dit kon impliseer dat die teks geskep is met gebruikmaking van kodes wat van toepassing kan wees op die ontvangergroep en wat in berekening gebring kan word by die lees van die bundel. Enige poging om 'n afleiding te maak oor die outeursintensie kan egter 'n riskante onderneming wees, byvoorbeeld om te beweer dat die outeur *bewustelik* die voorsetsel "vir" gekies het bo die uitdrukking 'in opdrag van' en dat sy met voorbedagte rade verskillende teikengroepe probeer tevrede stel: die Feeskomitee self en diegene wat miskien krities ingestel is teenoor die Feesprojek. Tog: van Wilma Stockenström, een van die generies mees veelsydige skrywers in die Suider-Afrikaanse letterkunde, is deur die Feeskomitee verwag om 'n *poësietekst* te skryf. Dit doen sy op 'n eiesoortige manier. Meer nog: die teks dekonstrueer sigself. Deur die verskillende aporias na te gaan wat uit die medepligtigheid aan dié proses blyk, kan die leser bewus word van die paradoksaal (self-)weersprekende kwaliteite van *Die heengaanrefrein* en postmodernistiese tekste in die algemeen (vergelyk die eerste postmodernistiese skryfstrategie wat Lodge 1977a:43 noem, naamlik "Contradiction"). Daarom wil ek waag om te beweer dat die teks dubbeld gekodeerd en in sekere opsigte selfondermynend is - 'n saak waaraan in hoofstuk 12 verder aandag bestee word (vgl. Hutcheon 1988:201).

Vir 'n groot groep lesers mag die titel en die voorwerk van 'n 'opdragwerk' soos *Die heengaanrefrein* die drumpel wees *waaroor hulle tree* om tuis te kom in die geborgenheid van die vaderhuis van die Afrikaanse letterkunde (eksklusief, wit, Christelik-nasionaal), oorgegee aan die "genade van verdigsel" (23). Vir anderslesende en andersdenkende (wederstrewige?) lesers mag die generiese titel, die voorwerk en die 'opdrag' van die Feeskomitee juis die grens wees *wat hulle oortree* om saam met Stockenström te vra: "Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie / [...]?" (15).

### III Waarheen heengaan (fragment, p. 23)

Lasterlik kan verdigsel  
nie wees nie; die waarheid  
tog wel, die onreine.  
Die hemelstreke bewaar  
die genade van verdigsel,  
soet soet vlugte en kronkelende  
togte op meneer muis se paadjies  
na die spieël se speletjies.

Die bundel bestaan uit sewe afdelings (sewe is tradisioneel die getal van volkommenheid, en soos die koerantadvertensie in 1988 gelui het, bestaan die gedig ook uit meer as 700 reëls!). Hierdie sewe afdelings weerspieël 'n besinning of kontemplasie oor begrippe wat sentraal staan wanneer die Hugenote as historiese verskynsel ter sprake kom: geloof ("I Geloof"), twyfel ("II Twyfel"), nadenke oor die persoonlike toekoms, die (lewens-)reis en die eindbestemming ("III Waarheen heengaan"), die handhawing van die Self, die eie kultuur en die eie geloof ("IV Geneentheid"), die dood ("Die dood is jubeling"), die kwessie van taal en spesifiek die moedertaal ("VI In 'n taal



praat") en die evaluering van die bydrae of bydraes van die Hugenate in die algemeen (VII "Bevestiging"). Hierdie begrippe kom so reëlmatig soos 'n *refrein* voor wanneer daar besin word oor die mens se posisie in die heelal en oor die menslike syn. En met die metafoor van die *refrein* word die titel *Die heengaanrefrein* geaktiveer - die intreegrens van die bundel, een van die 'grense' wat die reële leser moet oorsteek om toegang tot die wêreld van die teks te verkry.

### 8.3.2 Die intreegrens van die bundel: Die titel en die voorwerk

Ten opsigte van die titel van 'n digbundel word dikwels beweer dat dit rigtinggewend en programmaties funksioneer, dat dit die drumpel is waaroor die leser moet tree om toegang te verkry tot die argitekontwerpte digterlike woning<sup>20</sup>. In die geval van Wilma Stockenström se 'opdragwerk' is dit egter nie net die semantiese waardes van die titel *Die heengaanrefrein* wat geaktiveer word nie, maar ook die generiese identiteit van die teks. Hoewel hierdie twee aspekte (dié van semantiek en dié van genre) met mekaar skakel, word hulle ter wille van analitiese oorweginge afsonderlik bespreek in onderskeidelik hoofstukafdelings 8.3.2 en 8.3.3.

Dat die teks sigself in die voorwerk tipeer as 'n besinning, ingegee deur die Hugenate se koms, en geskryf vir die Nasionale Feeskomitee Hugenate 300, wek sekere vrae op: Waaroor word daar besin? Is die titel inderdaad programmaties? Wat is die semantiese waardes van die komponente daarvan? Is alle titels identifiserend en informatief, soos wat Bekker (1970:8 e.v.) meen?

Die titel gee te kenne dat daar onder meer oor die konsepte *heengaan* en *refrein* besin gaan word. Volgens die HAT beteken die werkwoord *heengaan* die volgende: *om te vertrek of weg te gaan; om te begin met dit wat deur die daaropvolgende werkwoord aangedui word* (vergelyk die sin *Hy gaan toe heen en koop 'n motor.*); *om verby te gaan of te verloop; om verlore te gaan*; en eufemisties *om te sterwe*. Die soortnaam *heengaan* beteken *dood of afsterwe*. Al hierdie betekeniswaardes word in mindere of meerdere mate deur die titel geaktiveer. Die suggesties is dus dat daar besin gaan word oor onder meer die heengaan of vertrek van die Hugenate, eers na Nederland en daarna na Suid-Afrika; oor hul bereidheid om die veiligheid van Nederland te verlaat en die onsekere aan te durf ter wille van een of ander ideaal; oor die sterftes ter wille van hul geloof, die sterftes aan boord van die skip, die sterftes in die nuwe land, die sterftes van 'n hele geslag, hul taal en kultuur; en selfs moontlik oor die heengaan of verbygaan van 'n spesifieke stuk Europese en Suid-Afrikaanse geskiedenis.

Die beeld van die titel as 'n drumpel waaroor die leser beweeg om toegang tot 'n teks te verkry, om as 't ware vorentoe te kyk en in te beweeg in die teksruimte in, word enersyds deur die teks self eerbiedig, maar tegelykertyd ook misken: die titel (en die voorwerk) wek 'n hele konglomeraat historiese intertekste op wat 'agter' die leser lê; vele van die woordeboekbetekenisse van die lemma

<sup>20</sup>

Hierdie siening omtrent die titel van 'n bundel impliseer bepaalde lesersverwagtinge wat verband hou met Hans Robert Jauss se konsep van die *verwagtingshorison*. Hieraan word in die volgende hoofstukafdeling aandag bestee. Vergelyk voorts Van Zyl (1992:535).



*heengaan* het boonop 'n verledetydsdimensie.

Die titel bied myns insiens 'n goeie demonstrasie van die funksionering van Derrida (1988a:122) se konsep *différance* in die betekenisgewingsproses. Die neologisme *différance* is tweeledig van aard en beteken enersyds *om uit te stel* (to defer) en *om te verskil van* (to differ). Hierdie konsep berus op die aanname dat die funksie of betekenis van 'n element binne die taal nooit volkome teenwoordig is nie omdat dit afhanklik is van die assosiasie met ander elemente waarna dit terug- én vooruitwys; daar is dus altyd 'n uitstel van betekenis. Terselfdertyd is dit die verskille tussen elemente wat elkeen laat funksioneer as afsonderlike element (Jefferson 1989:114).

Verskil én uitstel kenmerk die titel *Die heengaanrefrein*. Buiten dat die woord *heengaan* verskil van 'n woord soos *aankoms*, omvat dit self ook semantiese waardes wat van mekaar *verskil*: aan die een kant reik die woord uit na een of ander beginpunt, vertrek, vertrekpunt, afkoms of oorsprong; aan die ander kant wys dit in die rigting van die aankoms, die eindpunt, die bestemming, die mikpunt, die doel. Omdat hierdie *heengaan* in die titel en in die teks voorgestel word as 'n *refrein*, dit wil sê iets wat herhaal word, is die implikasie dat die eindpunt egter nie bereik kan word nie en is daar 'n voortdurende *uitstel* van die 'aankoms'. In die teks self word hierdie dualiteit by geleentheid voorgestel as "herkoms en toekoms" (22). Net so het die woord *refrein* ook verskillende, opponerende betekeniswaardes: enersyds beteken dit herhaling, vernuwing, beweging; andersyds beteken dit verstarring, stasis, stilstand (hoewel die herhalings telkens opnuut by *vernuwing* plaasvind, is dit immers telkens *dieselfde* woorde of saak wat herhaal word).

Sodra die leser met die teksgeheel self te doen kry en meewerk aan die betekenistoekenningsproses, word dit spoedig duidelik dat die *heengaan*-metafoor op ironiese wyse uitgebrei kan word. 'n Retroaktiewe lesing (à la Riffaterre 1980:5-6) lei tot 'n 'hersiening' van die betekeniswaardes wat aanvanklik moontlik aan die titel toegeken is, sodat die *heengaan*-komponent nou deur die proses van *différance* verplaas of uitgebrei word om aspekte te betrek wat nie spesifiek op die Hugenotegroep betrekking het nie, byvoorbeeld die 'heengaan' van die streng onderskeid tussen feit en fiksie, geskiedenis en literatuur, Europeër en Suid-Afrikaner; ook die 'heengaan' van rigiede genreafbakenings en ander diepgewortelde literêre opvattinge; die 'heengaan' van 'n oordrewe verering van die volks- of geloofshelde; die 'heengaan' van die ou bedeling; en die 'heengaan' van die huldiging van die Self ten koste van die Ander. Hierdie verskillende voorbeelde van die idee van 'heengaan' word bewerkstellig deur 'n bevraagtekenende, kritiese houding, soos wat die teks oortuigend demonstreer. In hierdie opsig, naamlik die afwys van die vasklou aan 'n enkele weer-gawe van (of meesternarratief oor) die Hugenotegeskiedenis, van 'n altyd geldende waarheid of van 'n finale betekende, sluit Wilma Stockenström se teks *Die heengaanrefrein* aan by die problematiserende ingesteldheid van die postmodernisme.

Ter motivering van die stelling dat *Die heengaanrefrein* se titel (en voorwerk) nie 'n drumpel is wat snel toegang verleen vanaf die 'buitewêreld' van die Hugenote en die lesers se geskiedenis na die



'binneruimte' van die gedig nie, dit wil sê vanaf ekstratekstuele na intratekstuele wêreld nie, is kortliks stilgestaan by die *heengaan*-komponent van die titel (die gediginset word hieronder in hoofstukafdelings 8.3.3, 8.3.6 en 8.3.7 en 8.3.9 betrek). In die volgende hoofstukafdeling word aandag bestee aan die *refrein*-gedeelte, omdat die betekeniswaardes van die woord *refrein* duidelik generiese kwaliteite besit. Dat *Die heengaanrefrein* die konsep *genre* in sowel die titel as die teks self problematiseer - en dit op 'n metapoëtiese wyse - strook met Linda Hutcheon se teoretisering oor historiografiese metafiksie as fiksie wat intens selfrefleksief is maar wat terselfdertyd die historiese konteks herbekendstel in metafiksie en die hele kwessie van historiese kennis problematiseer (Hutcheon 1988:5). Hierdie soort tekste is nie net *bevraagtekenend* ingestel teenoor die praktyk van geskiedskrywing as sodanig nie, maar hulle is ook *selfbevraagtekenend* ingestel teenoor hul eie fiksionele en historiografiese status. Hulle herinner die leser daaraan dat *geskiedenis* en *fiksie* albei self historiese terme is en dat die definisies en interverhoudinge daarvan histories bepaal is en met verloop van tyd mag verander (Hutcheon 1988:105). Wanneer ek dan in hierdie studie beweer dat *Die heengaanrefrein* 'n voorbeeld van historiografiese metapoësie is, gaan dit vir my nie net daarom dat die teks die oorgelewerde geskiedenis van die Hugenote problematiseer nie, maar ook die geskiedenis van die poësie as genre.

### 8.3.3 Genregronse

Wanneer 'n leser 'n teks benader - word tradisioneel aanvaar, spesifiek binne 'n modernistiese raamwerk - het hy of sy bepaalde verwagtinge omtrent die soort letterkunde voor hom of haar. In die geval van die poësie geld daar immers ander skryf- en leeskonvensies as in die geval van byvoorbeeld 'n roman. In sy bekende *Structuralist Poetics* omskryf Jonathan Culler die konsep *genre* as volg (Culler 1980:136)<sup>21</sup>:

A genre, one might say, is a conventional function of language, a particular relation to the world which serves as norm or expectation to guide the reader in his encounter with the text.

Die genreverwagtinge van 'n leser - 'n aspek van Jauss se konsep van die *verwagtingshorison* - dien dus as oriënterings- en as hulpmiddel by die leeshandelinge. Met *genre* word gewoonlik bedoel die klas of tipologie waartoe 'n literêre teks behoort. Dit het - op verskillende konseptuele vlakke - betrekking op die drie hoofgenres van epiek, liriek en dramatiek; die genres van die poësie en die prosa; die (sub-)genres van die poësie soos byvoorbeeld die Shakespeareaanse sonnet en die gestaltevers; en die (sub-)genres van die prosa soos die roman en die kortverhaal (vgl. Van Gorp

<sup>21</sup>

Culler se *Structuralist Poetics* (Culler 1980) het oorspronklik in 1975 verskyn. In sy kritiek op Culler gebruik Cohen (1989:13) nie hierdie bron nie, maar verkies hy om 'n artikel van Culler te gebruik wat ook in 1975 verskyn het, naamlik "Towards a Theory of Non-genre Literature" (Culler 1975). Hierin lui die definisie as volg: "A genre, one might say, is a set of expectations, a set of instructions about the type of coherence one is to look for and the ways in which sequences are to be read". Cohen kritiseer Culler se lesersgeoriënteerde omskrywing. Hoewel dit verskillende variasies binne 'n genre kan akkommodeer, bied dit geen rekenskap van hoe dit inpas in die uitgebreide modernistiese teoretisering van byvoorbeeld Hans Robert Jauss nie, is sy argument. In *Structuralist Poetics*, wat - soos reeds gesê - oorspronklik ook in 1975 verskyn het, is die definisie myns insiens meer genuanseerd (hierbo aangehaal). In hierdie omskrywing word die instruksiekarakter van die teks vervang met die rigtinggewende potensiaal daarvan, die eenheidsbeginsel tersyde gestel en die wese van die konsep *genre* gesitueer in die taal self en in 'n spesifieke verhouding met die 'wêreld'. Hierdie definisie is gelyktydig meer getemperd en meer akkommoderend as die een in die artikel wat Cohen gebruik het. In Culler (1980:140 en verder) se teoretisering oor *vraisemblance* kom generiese modelle spesifiek aan bod. Dit is naamlik die derde vlak van *vraisemblance* (Culler 1980:145-148). Hieraan bestee Cohen (1989) nie aandag in sy kritiek op Culler nie.



1991:158-160 en Hambidge 1992b:148). Die konsep kan ook betrekking hê op 'n spesifieke geskrewe vorm of 'n spesifieke kunsvorm, byvoorbeeld die genre van die letterkunde teenoor dié van nie-fiksie, geskiedenis, die teorie en die filmkuns. In die diskoers oor die postmodernisme word die konsep van die *genre* dikwels geproblematiseer of onderdruk. Dit wil soms selfs voorkom asof die konsep in die pad gestee is as iets wat ouderwets, oorbodig en uitgedien is. In verband met die onderdrukking van genres skryf Cohen (1989:11):

The process of suppression results from the claim that postmodern writing blurs genres, transgresses them, or unfixes boundaries that conceal domination or authority, and that 'genre' is an anachronistic term and concept.

So byvoorbeeld word daar beweer dat die grens tussen 'letterkunde' en 'teorie' of 'kritiek' vervaag het en dat hierdie 'genres' dus vervloei of verdwyn. Ihab Hassan, Roland Barthes en Jacques Derrida se teoretiese en kritiese werk het 'n duidelik kreatiewe dimensie en kan selfs as 'literatuur' bestudeer word. Op dié wyse word die hiërargiese verhouding van *kreatiewe skrywing/kritiek* dus omgekeer (Perloff 1989a:6, Bressler 1994:82 en Hutcheon 1988:10, 38, 54 en 226)<sup>22</sup>. Talle navorsers maak melding van genrevermenging in postmodernistiese tekste (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 1990:206 en Peperkamp 1995:158). Digbundels bevat soms prosatekste (byvoorbeeld Antjie Krog se *Lady Anne* van 1989) en kortverhale herinner aan wetenskaplike skryfwerk deur die aanwesigheid van voetnote daarin (byvoorbeeld in Koos Prinsloo se *Jonkmanskas* van 1982). Genres (of die grense tussen hulle - Hutcheon 1988:9) is hoogs vloeibaar; hierdie soort klassifikasies is empiries, nie logies nie. Hulle is historiese voorveronderstellinge wat gekonstrueer is deur outeurs, lesers en kritici ten einde kommunikatiewe en estetiese doeleindes te dien (vgl. Perloff 1989a:6). As 'oop sisteme' kan hulle slegs verstaan word in verhouding tot ander genres. In aansluiting by McHale (1987a:10) sou verder geredeneer kan word dat wanneer verskillende generiese wêrelde in botsing kom, dit tot ontologiese vraagstelling kan lei. Die paradoks van die postmodernistiese genre is dat hoe meer radikaal die opheffing van tradisionele genregrense is, hoe belangriker word die konsep van *generisiteit* self (Perloff 1989a:4) - in hul pogings om die bruikbaarheid van die genreteorie te *ontken*, erken teoretici, kritici, outeurs en lesers dit juis deur die taal van die genreteorie te gebruik (Cohen 1989:20 en 25; vgl. Derrida 1981c:56 en Davidson 1987:324).

Oor die generiese identiteit of status van *Die heengaanrefrein* bestaan daar ook nie uitsluitel nie. Is dit 'n refrein, 'n ballade, 'n epos of 'n prosagedig? Sommige resensente<sup>23</sup> verwys na *Die heengaanrefrein* as 'n gedig of as 'n siklus, ander as 'n reeks gedigte of 'n bundel samehangende gedigte.

<sup>22</sup> Hierdie skrywers se werk rig ook 'n uitdaging tot die konvensies van die heersende akademiese skryfwyse. Die meeste van die eietydse akademiese geskrifte kan - op grond van hul kenmerke van lineariteit, kohesie, wetenskaplikheid en verifiëring - beskou word as voorbeelde van 'n modernistiese praktyk. Paradoksaal genoeg maak kritici wat die modernisme en modernistiese waardes bevraagteken en selfs ondermyn, meestal juis gebruik van modernistiese skryfkonvensies (Cohen 1989:17 en 25). Ook hierdie proefskrif gee weinig blyke van 'n uitdaging wat tot die beperkinge van die institusionele dwangbuis gerig word.

<sup>23</sup> So hanteer Lindenberg (1988) die terme "siklus", "sang", "tussensang", "afdeling" en "gedig". Die sesde afdeling is vir hom "as geheel 'n volmaakte gedig [...] wat die voorafgaande kan ontbeer". Die resensent van *Die Volksblad* (Anoniem 1988) verwys na "gedigte", "verse", "reeks" en "feesbundel".



Na die sewe dele van die teks word soms as afdelings verwys, ander kere as sange. Sekere resensente bestempel die *Die heengaanrefrein* as 'n epos of 'n stuk epiese literatuur soos *Raka* en *Joernaal van Jorik*. Sou die bundeltitel nie miskien hier rigtinggewend wees en die deurslag kon gee nie? Deur die *refrein*-komponent sluit Stockenström se teks immers aan by 'n lang tradisie van genre-aanduidende titels en subtitels, soos dié van N.P. van Wyk Louw se *Nuwe verse* (1954). Genre- en tydsaanduidings word konvensioneel meestal benut om die leser te oriënteer, byvoorbeeld in gevalle soos Uys Krige se *Gedigte 1927-1940*, 'n samevoeging van sy bundels *Kentering* (1935) en *Rooidag* (1940) wat hersien en in 1961 heruitgegee is. In die geval van die versamelde werke van 'n skrywer is 'n generiese titel gebruiklik - vergelyk Elisabeth Eybers se *Versamelde gedigte* (1990). Soms dien die genre-aanduiding in die subtitel om die tema of strekking van die bundelinhoud mee te omskryf, soos by Ampie Coetzee en Hein Willemse se antologie *I Qabane Labantu. Poetry in the Emergency. Poësie in die noodtoestand* (1989) en Johann Lodewyk Marais se antologie *Groen. Gedigte oor die omgewing* (1990).

Teenoor die konvensie van die benutting van generiese aanduidings in titels en subtitels om 'funksionele' redes, wil dit voorkom asof daar soms 'n parodiëring van die konsep *genre* is deur titels soos Wilma Stockenström se *Monsterverse* (1984) en Antjie Krog se *Gedigte 1989-1995* (1995) - twee bundels wat tekste bevat wat maklik onder die sambreel van die postmodernisme sou kon inskuif. In die geval van *Monsterverse* handhaaf én ondermyn Stockenström die konvensies van die poësiegenre deur plek-plek 'n monsteragtige, onestetiese Afrikaans te bedryf of deur 'n parodiërende 'na-skrywing' van die gestalteverse van Louw en Opperman (vgl. Foster 1987:77). Hierdeur bevraagteken sy enersyds die waarde wat geheg word aan die estetiese maatstaf by die skeping en 'beoordeling' van die digkuns, maar bring sy nietemin hulde aan die literêre vaderfigure. Net so is Krog se bundeltitel *Gedigte 1989-1995* 'n parodiëring van die 'hoogkultuurvorm' van die poësie; reeds die bruin papier-stofomslag ondermyn die idee van die digkuns as 'n luukse, elitistiese kunsvorm. Die tweede van die "Wintergedigte" stel dit ook pront dat daar nuwe poëtiese temas aan die opdoem is, "dinge natuurlik waaroor 'n mens nooit 'n gedig sou skryf nie", soos om "tampon en pad te ruil te pie in toilette / van townships waar 'n mens soms kom" (Krog 1995:15). Dat Krog bereid is om poësie te maak oor en van hierdie onderwerpe, is 'n erkenning van die genre van die digkuns, maar terselfdertyd 'n uitkorgel van die konvensies van hierdie 'hoë' kunsvorm.

Naas hierdie uitdagings wat reeds deur die bundeltitels tot die gekanoniseerde genre van die poësie gerig word, is daar voorbeelde van 'postmodernistiese' bundels waar die genre-aanduiding, die suggestie van poësie, soms opsetlik verdoesel of verdraai word - vergelyk die subtitels van Ronel de Goede se *Skoop. 'n Woordverwerkingspeletjie vir die beginner* (1993), Gert Vlok Nel se *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories* (1993) en van Johan van Wyk se *Oë in 'n kas. Aantekeninge van 'n onbewuste* (1996). Hierdie voorbeelde het, net soos dié van Stockenström se *Monsterverse* en Krog se *Gedigte 1989-1995*, ten doel om die generiese klassifikasiestelsel te bevraagteken. Die paradoks is natuurlik dat die genre van die poësie in die proses terselfdertyd



bekragtig word. Enige poging om anti-generies te wees en om in verset te kom teen die reëls en konvensies van 'n spesifieke genre, getuig juis van die belangrikheid van daardie genre; anti-genres is ook genres (Van Luxemburg, Bal en Weststeijn 1983:154). Hierdie soort selfweerspreking is tipies van die postmodernisme (vgl. Lodge 1977a:43).

Die intertekstuele ekskursie wat in die vorige paragrafe op die gebied van die genre onderneem is, het ten doel om die agtergrond te verskaf vir 'n bespreking van die generiese kwaliteite van *Die heengaanrefrein* wat in die titel en voorwerk aanhangig gemaak word. Oor die aard van die teks en die voorstel en verwagtinge van die Feeskomiteelede sê Stockenström die volgende in die onderhoud wat Welma Odendaal met haar voer (vgl. Odendaal 1988:48):

[E]k het al lankal lus gevoel om so 'n lánɡ, los gedig te skryf, en die voorstel was net die aansporing. Nou het ek 'n lang, los gedig gemaak; hy is nie epies soos hulle hom wil hê nie, dis 'n laatwaai vers.

Soos reeds gesê, is resensente dit nie eens oor die generiese status en identiteit van die teks nie. Hierdie kwessie kom aan bod in Ronell Boshoff se M.A.-studie, waarin sy 'n vergelykende ondersoek doen na die ooreenkomstige beeldgebruik in "Groot ode" van N.P. van Wyk Louw en *Die heengaanrefrein* - titels wat albei genre-aanduidend is (Boshoff 1991:8-18). In die geval van die Stockenström-teks is die saak meer kompleks as wat die *refrein*-komponent van die titel te kenne gee en as wat 'n eenvoudige genretipologie kan akkommodeer. *Die heengaanrefrein* dwing Boshoff (1991:8-18) om na te gaan of die teks 'n refrein is, of 'n ballade, 'n epos, 'n elegie of 'n dramatiese monoloog, deur Stockenström se teks telkens nougeset te 'toets' aan die 'vereistes' en konvensies van hierdie genres. Sy kom tot die slotsom dat *Die heengaanrefrein* wel elemente toon van al hierdie genres maar dat dit nie netjies binne een van hierdie genreklasse val nie. Daar is aanduidings, sê sy, dat dit "liewer as 'n epos gelees moet word", nie soseer as 'n ballade met 'n refrein nie (Boshoff 1991:14). Indien aanvaar word dat die titel van 'n literêre werk 'n bydrae kan lewer ter oriëntering van die genreverwagtinge van die leser, verskaf die titel *Die heengaanrefrein* dus nie 'voldoende' informasie nie.

Boshoff (1991:8-18) se strukturalistiese ondersoek na die generiese kwaliteite van *Die heengaanrefrein* geskied binne die paradigma van die modernisme - hoewel sy dit nie so uitspel nie. Sy gee ook geen rekenskap van kennisname van modernistiese genreteorieë nie. Haar lesersgeoriënteerde genre-opvatting - een wat gebaseer is op lesersverwagtinge (vgl. Boshoff 1991:8) - akkommodeer wel die generiese meervoudigheid van *Die heengaanrefrein*, maar dit neem nie in ag dat die teorie van lesersverwagtinge gesitueer is binne die uitgebreide teoretisering van Hans Robert Jauss nie. Vir Jauss is die lesersverwagtinge 'n deel van sy stelsel van die estetika van resepsie en invloed (vgl. Cohen 1989:12). Die term *verwagtingshorison* omvat die gedeelde stel voorveronderstellinge en verwagtinge van 'n spesifieke geslag lesers. Dit is transsubjektief en kan waargeneem word in die tekstuele strategieë (genre, verwysing, die aard van fiksie en van poëtiese taal) wat die lesersverwagtinge bevredig, dit wysig, ondermyn of ironiseer (Maclean 1989:139). Modernistiese



teorieë soos dié van Jauss bestee aandag aan die historiese moment van die verskyning van 'n literêre werk of die relevante sosiale omstandighede wat van belang is vir 'n spesifieke genre - sake waaraan Culler nie aandag bestee wanneer hy oor genres besin nie, reken Cohen (1989:13) hom dit ten kwade. Ook Boshoff (1991:8 en verder) verwaarloos die sosio-historiese dimensies. Onderliggend aan haar poging om *Die heengaanrefrein* generies te spesifiseer, is 'n vraagstellingstegniek wat op kennisteoretiese sake ingestel is (vgl. McHale 1987a:9).

Hoewel Boshoff (1991:8-18) se poging om die teks generies vas te pen, insiggewende resultate oplewer met betrekking tot die pluralistiese genre-identiteit van die bundel en die ironiserende inslag van die teks, bestee sy nie voldoende aandag aan die implikasies van hierdie genrekombinasies en aan die ideologiese en sosiale basis van generiese strukture nie - aspekte waaraan 'moderniste' soos Bakhtin wel aandag bestee het (vgl. Cohen 1989:16). Haar 'taksonomiese' benaderingswyse laat ook nie toe dat sy daardie soort vrae stel wat met behulp van 'n postmodernistiese benadering wel moontlik sou wees nie, byvoorbeeld die vraag oor wat gebeur wanneer (generiese) wêreld in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word (McHale 1987a:10).

Binne 'n postmodernistiese kader is pogings tot streng generiese klassifisering en etikettering nie besonder sinvol nie, aangesien die lesersverwagtinge dikwels deur die kontemporêre literatuur gefnuik word. Selfs die titel of subtitel van 'n digbundel kan deesdae misleidend wees. Ook is meervoudige generisiteit in 'n betrokke teks nie eiendomlik aan die postmodernisme nie - reeds by Homerus kom mengvorme voor. Vir sekere postmodernistiese kritici wil dit dus voorkom asof die teoretisering oor genres in 'n doodloopstraat gekom het en *per se* nutteloos is. Oor die redes vir dié verwerping van genre en genreteoretisering en die voorkeur vir nie-generiese terme soos *teks* en *écriture* doen Cohen (1989:13) 'n verklaring aan hand<sup>24</sup>:

And the reasons for this are efforts to abolish the hierarchies that genres introduce, to avoid the assumed fixity of genres and the social as well as literary authority such limits exert, to reject the social and subjective elements in classification.

Hierdie redes hou verband met 'n 'klassieke' genre-teorie wat die 'suiwerheid' van genres voorstaan. Die modernistiese genre-teorieë is egter nie voorskriftelik nie, maar beskrywend: "Modernist genre theories minimize classification and maximize clarification and interpretation", beweer Cohen (1989:13). Dit is daarom nie nodig om hulle binne die postmodernistiese ondersoek te verwerp nie. Hoewel Cohen nie op hierdie punt in sy betoog na Brian McHale verwys nie, wil ek in aansluiting by hom (vgl. Cohen 1989:14) voorstel dat hierdie modernistiese teoretisering gebruik, verken en verder gevoer word in die rigting van wat McHale (1987a:10) ontologiese kwessies noem<sup>25</sup>. Indien

<sup>24</sup> In hierdie studie word terme soos *teks*, *gedig*, *gedigteks*, *poësiëks*, *bundel* en *digbundel* ter wille van stilistiese afwisseling gebruik.

<sup>25</sup> Cohen (1989:22-23) betrek wel teen die einde van sy essay McHale (1987a) se teorie oor die konsep van 'n kulturele *dominant* (en Jameson s'n oor 'n nuwe sistematiese kulturele norm). Hy wys daarop dat McHale steeds die genre van die lineêre essay beoefen en dat hy steeds daarop ingestel is om die leser om te praat: "Thus we can note that the ideology in the linear essay can be seen as resisting postmodernist emptiness of form or aligning some aspects of modernist ideology while others involve an attack upon it. The two texts thus render paradoxical the arguments they make." Hierdie paradoksaliteit is nie problematies binne my postmodernismebegrip nie aangesien die postmodernisme nie in hierdie studie in 'n binêre verhouding teenoor die modernisme opgestel word nie.



Jauss se modernistiese teoretisering oor die verwagtingshorison as vertrekpunt benut word, sou die dialoog tussen die teenswoordige en die verlede wat implisiet aanwesig is in die nisie van die horison die leser dwing om ag te slaan op drie aspekte van die historisiteit van die letterkunde (Maclean 1989:139 en Van Gorp 1991:335). **Eerstens** word die spesifieke werk waarmee die leser gekonfronteer word, in 'n literêre reeks gesitueer, wat 'n diachroniese studie noodsaak. **Tweedens** word die bestaan van ander elemente in dieselfde kultuur betrek, wat 'n sinchroniese studie vereis. En **derdens** word die literatuurgeskiedenis beskou as 'n spesiale geskiedenis wat op 'n aktiewe en passiewe manier met die algemene geskiedenis skakel - "that is, it is not only determined by its sociocultural setting but it also helps to determine it" (MacLean 1989:139). Indien daar dus binne 'n postmodernistiese raamwerk 'n genre-ondersoek onderneem word na *Die heengaanrefrein*, sal daar nie net stilgestaan kan word by die tradisionele verwagtinge wat die generiese verwysings in die titel skep nie (die *refrein*-gedeelte), maar sal daar in navolging van modernistiese teoretici ook aandag bestee moet word aan die historisiteit van die tersaaklike genres; aan die voorkoms en status van gekanoniseerde genres en tekste (teenoor gemarginaliseerde genres en tekste) in een en dieselfde tydvak; en aan die implikasies van meervoudige generisiteit by betekenisgenerering (vgl. Maclean 1989:139). Ten opsigte van die genre van die *refrein* verken ek vervolgens vlugtig enkele moontlikhede wat 'n uitbreiding van die modernistiese genreteoretisering binne 'n postmodernistiese ondersoek *sou kon* bied.

Volgens Van Gorp (1991:339) beteken die woord *refrein* in die algemeen 'n steeds terugkerende strofe of reël; meer in die besonder het dit betrekking op 'n liriese digvorm wat dikwels deur die Rederykers beoefen is en waarvan elke strofe op 'n *refrein* eindig, dit wil sê op 'n keervers of stokreël (Frans *refrain*). Ten opsigte van die struktuur van die *refrein* was daar vaste voorskrifte. Die laaste strofe bevat gewoonlik 'n opdrag of *envoi* aan die voorsitter van die Rederykerskamer (die *Prince*), of tot God, Maria, die geliefde, die Kamergenote of die lesers. Die Rederykers-*refreine* is waarskynlik afgelei van die Franse *refrain*-vorm en spruit heel moontlik uit die Franse ballade; vandaar dat die benaming *refrein* soms ook gebruik word vir die Franse ballade (Cuddon 1985:559 en 560 en Van Gorp 1991:37).

Word die *refrein* generies opgevat as die koorgedeelte van 'n ballade of 'n lied (die Franse én die Germaanse ballade), wek dit assosiasies op van musikaliteit en siklisiteit, met die implikasie dat *Die heengaanrefrein* 'n lofsang is op die Hugenote of op die mens in die algemeen. By nadere ondersoek blyk egter dat dit 'n ironiese lofsang is, net soos in die geval van N.P. van Wyk Louw se "Groot ode" uit *Tristia* (1962) (vgl. Boshoff 1991:8). Naas aspekte soos musikaliteit en oraliteit kom ook narratiewiteit aan bod wanneer oor die generiese eienskappe van die *refrein* en die ballade besin word. 'n Ballade is naamlik 'n digvorm wat waarskynlik uit die danslied ontstaan het (Italiaans *ballata*, danslied); 'n lied wat mondeling oorgedra is en wat 'n storie vertel wat soms na die sosio-historiese werklikheid terug te voer is. Die 'storie' van *Die heengaanrefrein* is nie fiktief nie, maar dit berus op die sewentiende-eeuse geskiedenis van die koms van die Hugenote na Suid-



Afrika (aan die grens tussen feit en fiksie word in die volgende hoofstukafdeling aandag bestee). Naas die epiese aard daarvan word die ballade ook gekenmerk deur die tematiek van minnenyd, teleurgestelde liefde, wraak en die dood. Op p. 13 van *Die heengaanrefrein*, byvoorbeeld, word verwys na 'n "deur wat die dood koel / binnenooi, soos dit hoort in 'n ballade" - duidelik 'n bewys van vormbewustheid. Verder gaan die teks om groot magte wat teenoor mekaar staan en wat die lewe van die klein mens dramaties beïnvloed: geloof en twyfel, opbou en verval, suiwerheid en korrupsie, Europa en Afrika, sin en sinloosheid, orde en chaos, nietigheid of dood en die beswering daarvan. Alles wat jy in die ballade wil soek, is hier, meen Snyman (s.a.:11). In hierdie 'ballade' vind die leser die botsing tussen tye, tussen beskawings, tussen die kulture van Europa en die 'wêreld' van Afrika, tussen die geskiedenis van die Hugenote en die geskiedenis en klein-geskiedenis van Suid-Afrikaners in die breë.

In Stockenström se teks word die streng Rederykersvoorskrifte glad nie gehandhaaf nie, maar word die herhalingskarakter van die *refrein* op verskeie maniere verstegnies gedemonstreer. So word die *refrein*-gedeelte van die titel *Die heengaanrefrein* drie keer op die eerste twee bladsye van die bundel geëggo. Dié metapoëtiese vooropstelling dien heel waarskynlik as uitdrukking van die sikliese gang van die menslike bestaan, die op pad wees van die mens, die reis van die lewe in

#### I Geloof (fragmente, p. 9 en 10)

Vertrek en koms, refrein van die eeue, kapok  
deur die geheue en slopiesvol lê dit in knikkies;  
'n koor wit soos die toonaard van besinning  
lê dit versneeu alkante van die Loire  
en ysig koud versmelt dit in die Baai van Biskaje.  
[...]

Dit is verbondsgenoot, onwrikbaar, stryder en vlugteling  
verklank in die refrein van kruis teen son wees  
tot aan die uiteinde van 'n andersheid.

Oor boord en weiland se groen verhulling  
blink die vrae te wit en al te fraai.  
Swart boek van veen. Dit is aarde. Wit refrein  
die singende ryp besluit. [...]

die rigting van die dood, die opeenvolging van verskillende geslagte, 'n motief wat herhaaldelik terugkeer. Die generiese waarde van die bundeltitel word dus in die teks uitgebrei na semantiese en simboliese vlakke. Ook in die spreektaal kan generiese aanduidinge uitbreiding ondergaan; die HAT bied 'n interessante voorbeeldsin aan: *Sy verskonings is maar weer die ou refrein*. Die 'neutrale' generiese omskrywing is hier ingespan sodat dit 'n negatiewe waarde verkry. Die tipologiese onderskeiding van die vaktaal ondergaan dus in die spreektaal 'n verskuiwing om 'n bepaalde doel te dien. Op soortgelyke wyse word die leser van die teks *Die heengaanrefrein* deur die taal toegelaat om semantiese verplasings aan te bring, om speletjies te speel in die taal, om te mors met die taal - ook die taal van die teks (33).

Meer as om bloot semantiese of generiese rigtingwysers te voorsien wat die leser kan gehoorsaam of ignoreer, wil die titel myns insiens iets te kenne gee van die eie tekstuele aard van *Die heengaanrefrein*, van die status van die letterkunde en spesifiek van die voorkoms van die historio-grafiese metapoësie. Die herhalingskarakter van die refrein wat deur die bundeltitel gesuggereer word, hang saam met die herhalingselement van die *heengaan*. Net soos wat 'n refrein gewoonlik aan die einde van 'n strofe terugkeer, net so onderneem die mens telkens uiteenlopende soorte reise:



ontdekkingsreise van lewe of van lees. Net soos wat 'n refrein aanvullend is tot die 'hoofteks', byvoorbeeld 'n ballade, net so is die uiteenlopende 'reisondernehmens' (dié van Stockenström inkluis) supplementêr tot 'n ander gegewe. Net soos wat 'n refrein 'n onderafdeling van 'n ballade of 'n lied is wat ten doel het om die voorafgaande te bevestig, te bekomentarieer en te bekritisiseer, net so wil *Die heengaanrefrein* 'n aanvulling of alternatief tot die historiese verering van die Hugenate as fenomeen bied deur te suggereer dat die geskiedenis van eksplorاسie dikwels die geskiedenis van eksploitasie is.

Malan (1988:106) vestig ook in 'n resensie die aandag daarop dat die refrein 'n herhalingsverskynsel is en daarom is daar reeds in die inset 'n suggestie van 'n eindelose verwagting. Gevolglik word die "[v]ertrek en koms, refrein van die eeue' 'n volgehoue *uitstel* van 'n einde wat onderliggend vir 'n spanning in die gedig verantwoordelik bly", meen hy (Malan 1988:106). Malan se woordkeuse van die "volgehoue *uitstel*" herinner aan die Derridiaanse konsep van *différance*: die voortdurende uitstel van betekenis (Derrida 1988a:122). Die voortdurende soeke na begrip en na betekenis word reeds in die eerste reël van die teks in die vooruitsig gestel en regdeur die teks getematiseer: "Eenkeer wanneer die mens alles begryp, / dan sal hy rustig en volkome in heerlijkheid / berus, in die volheid van sy alles wees." Dat hierdie soeke en hunkering na betekenis een is van "eindelose verwagting" en "volgehoue uitstel" (Malan 1988:106) word dus reeds deur die titel in die vooruitsig gestel. Deur die tematisering van die generiese konsep van die *refrein* dwarsdeur die teks, word die leser soos McHale (1987a:10) gelei om sy- of wesensvrae te stel: vrae oor die "alles wees" van die mens, ook die mens van die tagtigerjare van die twintigste eeu, toe *Die heengaanrefrein* geskryf en gepubliseer is, maar ook die mens van die jare daarna.

Nie net is die tema van heengaan en van uitstel 'n refrein in hierdie werk nie, maar die beeldgroep van die nooiensboom, die luiperd, die maan en die ster kom refreinmatig in die teks voor - Boshoff (1991:11) verwys hierna as 'n "beeld-refrein"<sup>26</sup>. In hierdie passasies kom herhaling met variasie voor (aan die simboolwaardes van die beeld-refrein word in hoofstuk 8.2.1 en 11.4.2 verder aandag bestee). Die Europese genre van die refrein kan herlei word na die 'primitiewe' poësie van 'n ongetletterde maatskappy wat mondeling oorgelewer is. Hiermee word die tema van die teruggryp na 'n tyd in die mens se vroeë bestaan en die aanwys daarvan as die ideaal versterk (Boshoff 1991:11). Stockenström se twintigste-eeuse *refrein* handhaaf enersyds die herhalingskarakter van die oorspronklike refrein maar breek andersyds los uit die beperkinge van die genre deur 'n verinheemsing daarvan tot 'n eiesoortige, pluralistiese teks bestaande uit meervoudige netwerke wat intertekstueel met mekaar in interaksie verkeer. Teen die agtergrond van Jauss se konsep van die *verwagtingshorison* van die leser met betrekking tot die genre sou dus beweer kon word dat *Die heengaanrefrein* as refrein (of as ballade) gesitueer is in 'n literêre reeks, dit wil sê in 'n dialektiese progressie

<sup>26</sup>

Boshoff (1991:11) verwys slegs na die nooiensboom, die luiperd en die ster en beskou dit as 'n "triptiek" of 'n "kamee-drietal" (1991:87 en verder). Ook Malan (1988:106) verwys slegs na drie elemente en noem hulle die "natuurtriptiek" of "trits".



van tekstuele gebeurtenisse waarin die probleme wat deur 'n voorafgaande werk agtergelaat is, weer opgeneem word deur 'n volgende'<sup>27</sup>. Dit is die **eerste** van die drie reeds genoemde aspekte van die historisiteit van die letterkunde waarop Jauss klem gelê het (vgl. Maclean 1989:139 en Van Gorp 1991:335). Waar die Europese ballade en refrein oorspronklik wesenlik deel was van die populêre of massakultuur met die doel om te vermaak, op te voed, te vertroos en om die luisteraar te verplaas na 'n ander geestesdimensie, het die geformaliseerde Rederykersballade en die Rederykersrefrein tot die hoogkultuur behoort. *Die heengaanrefrein* behoort duidelik nie tot die massakultuur nie en kan selfs as 'n elitistiese teks beskou word, slegs toeganklik vir geïnisieerdes, vir die literêre *establishment*. Deur die parodiëring van die Europese refrein en ballade gee die teks blyke van 'n metapoëtiese besinning oor die *eie* literêr-historiese status en eksklusiwiteit en speel dit in op die nut en waarde van massakultuurvorme, mede deur toedoen van verwysings in die teks self na hierdie massakultuurvorme (vergelyk byvoorbeeld p. 21).

Die benutting van die refrein as genre open ook die weg tot 'n verkenning van die generiese moontlikhede van die eeue-oue orale literatuur van Afrika en die sogenaamde *struggle*-poësie van die sewentiger- en tagtigerjare - albei genres wat gekenmerk word deur 'n refreinagtige inkantasie-effek en 'n pragmatiese funksie. Die Afrika-inslag van die beeld-refrein in *Die heengaanrefrein* maak die leser voorts bewus van die naasmekaarbestaan van verskillende genres op een en dieselfde tydstop in een en dieselfde kultuur - dit sluit aan by die **tweede** aspek van die historisiteit van die letterkunde wat Jauss noem (vgl. Maclean 1989:139 en Van Gorp 1991:335). Die wye verskeidenheid genres omvat Europese én Afrika-genres, eietydse én ouer genres, skriftelike én mondelinge genres, gekanoniseerde én gemarginaliseerde genres, hoog- én laagkultuurgenres. In 'n sinchroniese genre-onderzoek sou *Die heengaanrefrein* geplaas kon word naas voorbeelde uit die eietydse orale literatuur, die *struggle*-literatuur, die pop-musiek en die filmwese. Voorts sou in gedagte gehou moet word dat *Die heengaanrefrein* se generiese hibriditeit saamhang met die 'postmodernistiese identiteit' van die bundel; die voorkoms van hibriditeit word juis dikwels voorgehou as 'n belangrike kenmerk van die postmodernisme (Hassan 1986:504 en 1987a:446, Calinescu 1987:285, Collins 1987:126 en 133 en Bertens 1995:91). As voorbeeld van 'n postmodernistiese manifestasie word dit nie net bepaal deur die sosio-kulturele toneel nie, maar dra dit ook by om daardie sosio-kulturele toneel te bepaal en te vestig. Binne die literatuurgeskiedenis beklee *Die heengaanrefrein* 'n spesifieke plek wat nie los te maak is van die algemene lands- en wêreldgeskiedenis nie - dit sluit aan by Jauss se **derde** punt (vgl. Maclean 1989:139 en Van Gorp 1991:335).

Aandag sou vervolgens bestee kon word aan die kulturele, sosiale, ekonomiese, politieke en ideologiese identiteit, rol en funksies van *Die heengaanrefrein* teenoor ander genresoorde van die tagtigerjare en daarna. Aspekte wat betrek sou kon word, is die prestige-waarde van 'n poësieteks

<sup>27</sup>

Anders as by die Formaliste is innovering hier nie die enigste kriterium nie, aangesien literêre werke verskillende probleme aanhangig kan maak - op verskillende tye en vir verskillende groepe lesers (vgl. Maclean 1989:139).



soos *Die heengaanrefrein* in sekere sektore van die literêre of kulturele polisteseem en daarteenoor die feit dat digbundels nie goeie verkopers is nie; en die moontlikheid dat so 'n teks in die tagtigerjare as estetiese produk tot die kulturele kapitaal van die Afrikanerdom kon bydra en die aandag kon aflei van die politieke probleme. Hierteenoor sou die aard van die genre van die *struggle*-poësie ondersoek kon word, spesifiek wat die pragmatiese funksies daarvan betref. Oor laasgenoemde skryf Foster en Viljoen (1997:xxx):

Hierdie soort gedigte spreek trouens die kwessie van die geskiedenis op 'n heel spesifieke manier aan. Daar word aan dié poësie 'n ander rol as net die estetiese toegeken; dit word 'n propagandistiese instrument in die politieke stryd wat solidariteit moet bewerkstellig, wat gevoelens moet oprui, kalmeer of konsolideer.

Word daar gekyk na voorbeelde uit Ampie Coetzee en Hein Willems se antologie *I Qabane Labantu. Poetry in the Emergency. Poësie in die noodtoestand*, wat 'n jaar ná *Die heengaanrefrein* verskyn het, is dit duidelik dat Stockenström se *refrein*-teks vir 'n ander sosio-politieke teikengroep bedoel is as wat die geval is met die inkanterende, 'refreinagtige' gedigte uit die genre van die *struggle*-poësie. Hier kan byvoorbeeld verwys word na Syda Essop se "moeder van afrika", 'n gedig wat óók handel oor 'n 'vlug': dié van die sowat 152 000 Indiërs na Suid-Afrika in die jare 1860-1911. Daar bestaan merkwaardige ooreenkomste tussen die emigrasie van die Indiërs na Suid-Afrika en dié van die Hugenote (vgl. Oakes 1988:222 e.v. in verband met die Indiërs se lot). Wanneer ek Essop se gedig om generiese redes betrek ten opsigte van Jausse se derde punt (die laaste drie strofes verskyn hiernaas), het die term *genre* hier - op verskillende konseptuele vlakke - betrekking op sowel die *refrein*-matigheid van die spesifieke gedig self (deurdat die herhalingskarakter daarvan aan die genre van die *refrein* herinner), as op die korpus van die *struggle*-poësie (deurdat die *struggle*-poësie as 'n afsonderlike genre of subgenre beskou kan word).

Hoewel *Die heengaanrefrein* 'n ander toonaard en teikengroep het as die *struggle*-poësie, kan die politieke inslag daarvan nie ontken word nie (vgl. hoofstuk 12). Deur die modernistiese genre-teoretisering te benut en uit te brei, kan die ondersoeker die afleiding maak dat die historiografiese

**moeder van Afrika (fragment)**

u  
het gevlug van koloniale indië  
na koloniaal geokkupeerde afrika  
om voort te bestaan moet u werk soos hel  
leer om die wit man se taal te praat  
lewe tussen mensgemaakte gode  
onder mensgemaakte bepalings  
die lyding was bitterswaar  
beroering het die hart versmoor  
dié is die skepping van mensdom  
nie God  
drome het verlore gegaan

u  
het besef  
dat om hierdie duiwelse krag van die koloniale te oorleef  
moes u trots staan  
regop, stewig soos 'n rots  
die wapen sou nie onmenslike wette wees nie,  
nie nuutgeskrewe bybels nie

dit sou menslikheid wees

u  
het gekom  
om soos 'n besetene die hongerpyne te beveg  
dit te oorlewe  
nie as 'n indiër  
maar as 'n afrikamoeder  
geboorte te gee aan afrikababas  
stewig soos 'n rots

1987



metagedig *Die heengaanrefrein* nie net die dwangbuis van die Rederykersvoorskrifte parodieer nie, maar ook die verskynsel van *voorskriftelikheid* as sodanig - ook die 'voorskrifte' van die kanon en die literêre *establishment*; ook die reëls, regulasies en wette van die outoritêre regime van die apartheidstaat. Sodoende kan die tradisioneel a-politiese genres verpolitiserings ondergaan.

Net soos ten opsigte van die refrein, meet Boshoff (1991:12-18) *Die heengaanrefrein* op strukturealistiese wyse aan die kenmerke van die ballade, die epos en die elegie en vestig sy sodoende die aandag op die meervoudige generisiteit van die teks. Sy steek egter in 'n taksonomiese praktyk vas, sonder om verder ondersoek in te stel na die implikasies van die generiese transgressies en kombinasies, na die implikasies van die botsing van verskillende generiese 'wêrelde' (vgl. McHale 1987a:10). Na aanleiding van Cohen (1989:14) wil ek voorstel dat daar vanuit so 'n etiketteringsfase oorgegaan word na 'n besinning oor sosio-historiese aspekte.

Deur die appropriëring én parodiëring in *Die heengaanrefrein* van die konvensionele genres van die refrein, die ballade, die epos en die hooglied word hul historisiteit beklemtoon en word die leser ook gedwing om vrae te stel oor die rol en funksie van die poësie in die huidige tyd - spesifiek in die tagtigerjare van die twintigste eeu, toe die land by wyse van spreke aan die brand was (Willemse in Louw 1988:25). As voorbeeld van die postmodernistiese poësie gebruik én misbruik *Die heengaanrefrein* die konvensies van die genre (Hutcheon 1989:55). Meer spesifiek: as voorbeeld van die historiografiese metapoësie besin *Die heengaanrefrein* nie net oor die histories ingeïnstusionaliseerde generiese en ander konvensies van die letterkunde nie, maar ook oor dié van die geskiedenis self, dit wil sê die genre van geskiedskrywing. Fiksie en geskiedenis is immers lank reeds berug as poreuse genres (Hutcheon 1988:106). Die historiografiese metapoësie problematiseer juis die grens tussen feit en fiksie.

### 8.3.4 Die grens tussen feit en fiksie

In hul bekende *Theory of Literature* beweer Wellek en Warren in die hoofstuk oor die aard van die letterkunde dat fiksionaliteit, uitvinding en verbeelding die letterkunde kenmerk: Hulle skryf as volg (Wellek en Warren 1949:16):

But the nature of literature emerges most clearly under the referential aspect. The center of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them, the reference is to a world of fiction, of imagination.

Sedert hierdie uitspraak het die gesprek oor die referensialiteit van die literatuur verskillende komplikasies opgelewer. Jacques Derrida (1976:158), byvoorbeeld, benadruk in sy bekende *Of Grammatology* die spel van betekenaars binne die teks eerder as die verhouding tussen die betekenaars en die werklikheid buite die teks. Volgens hom is daar niks buite die teks nie (vgl. Hutcheon 1988:149). Dit open die moontlikheid dat die werklikheid self fiksie is. Ook Barthes se opvatting van die teks suggereer dat dit nie moontlik is om buite tekstualiteit te beweeg nie. Die teks bestaan naas en uit 'n veelvoud van ander tekste en die grense tussen hulle is nie met enige duidelikheid vas



te stel nie. Die 'ek' wat die teks benader, is alreeds self 'n pluraliteit van tekste, sê Barthes (1990b:10) in *S/Z*:

This 'I' which approaches the text is already itself a plurality of other texts, of codes which are infinite or, more precisely, lost (whose origin is lost).

Soos telkens reeds in hierdie studie in die hoofstukke oor die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die postmodernisme uitgewys is (hoofstukke 1-6), geniet die vertekstualiseerde werklikheidsopvatting van die poststrukturalisme sedert die tagtigerjare nie meer soveel aandag in die diskoers oor die postmodernisme nie. Linda Hutcheon se hibridiese postmodernismebegrip laat duidelik blyk dat sy erkenning verleen aan die 'feit' dat die empiriese werklikheid van die verlede wel eenmaal bestaan het, maar dat die enigste toegang daartoe deur middel van tekste is (vergelyk byvoorbeeld Hutcheon 1988:143). Aan die komplekse verhouding tussen feit en fiksie is daar in hoofstuk 7 uitvoerig aandag gegee, met Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" as voorbeeldteks. Ter voorbereiding van 'n meer uitvoerige bespreking van die problematiek van referensialiteit en van die verstrengelde verhouding tussen feit en fiksie in *Die heengaanrefrein* (hoofstuk 10), word vervolgens kortliks aandag bestee aan die oorskryding van die grense tussen die feitelike en die fiksionele. Vir 'n studie oor die historiografiese metapoësie is dié sake uiteraard van wesenlike belang.

Waar die historiese Hugenote-figure volgens die poststrukturalisme bloot as 'teks' beskou sou word, hanteer ek nie so 'n ekstreme tekstualiteitsopvatting in hierdie studie nie. Net soos wat Lady Anne in die gelyknamige digbundel nie 'n versinsel van Krog is nie maar 'n mens 'van vlees en bloed' was, net so is die Hugenote nie 'n versinsel van Stockenström nie, maar historiese figure. Inligting oor dié figure is egter slegs in 'tekste' beskikbaar: in argivale dokumente, in geskiedenisboeke en in artikels. Welke bronne Stockenström gebruik het, is nie bekend nie. Wel kan gesê word dat sy die sogenaamde ekstratekstuele werklikheid benut en dit omsit in 'n fiksionele vorm. Sy *fiksionaliseer* dus die buitetekstuele werklikheid van die Hugenote, asook dié van haar eie tyd.

Wat die koms van die Hugenote na Suid-Afrika betref, maak Stockenström gebruik van 'n paar alombekende 'feite'. Die leser verneem byvoorbeeld van die Loire, La Rochelle en Saumur, van die Kardinaal en die Sonkoning, van ketters wat verhuis na die Franschoekvallei "ter wille van 'n obsessie van gelowigheid" (10), en van die edik van Nantes en van skeepsname soos Voorschooten en Oosterland. Hierdie karige hoeveelheid gegewens oor die Hugenotegeskiedenis word nog verder vervaag deurdat Stockenström hulle slegs gebruik as wegspringplek vir haar besinning oor die mens se herkoms en bestemming. In die proses groei die eiename uit tot metafore, interessant genoeg dikwels deur middel van 'n onbepaalde lidwoord: "'n Pfalz" (11), "'n Voorschooten" (13), "'n Oosterland" (13) en "'n kleine / Saumur" (30). Die geskiedenis van die Hugenote word dus enersyds as parallel van die geskiedenis van die eietydse mens benut, maar andersyds ook as interteks. Waar die 'feite' oor die Hugenote minimaal in *Die heengaanrefrein* voorkom, is daar 'n



oordaad van gegewens uit ander tydvakke. So 'n oorwoekering kom dikwels in postmodernistiese tekste voor, waardeur 'weerstand' teen koherensie, sintese en interpretasie blyk (Lodge 1977a:44).

In haar hantering van die Hugenote(-geskiedenis) as intertekst<sup>28</sup> word die grens tussen feit en fiksie soms ook deurbreek deur die *New Journalism*-metode van *faction*, 'n term wat in die sestigerjare in Amerika gebruik is ten opsigte van die werk van Truman Capote en Norman Mailer. Hierdie skrywers het van 'kontroleerbare' gegewens gebruik gemaak en hierdie materiaal op 'n narratiewe of verhalende wyse weergegee. *Die heengaanrefrein* dra ook kenmerke van *faction*, maar in mindere mate as in *Lady Anne*, waarin byvoorbeeld knipsels uit en verwysings na historiese dokumente vryelik voorkom.

Vir die belangstellende leser geskied toegang tot die 'historiese' intertekst van die Hugenote nie slegs via die 'amptelike' of 'gesanksioneerde' bronne nie, maar ook deur dokumente, tekste of artefakte wat nie sonder meer as 'n 'betroubare' weergawe van bepaalde gebeurtenisse beskou kan word nie. As voorbeeld kan genoem word 'n klein Bybeltjie wat in die Hugenotemuseum bewaar word en wat deur sekere mense beskou word as 'n historiese dokument. Volgens die museumpersoneel meen navorsers egter dat dit 'n mite is dat 'n Hugenoot hierdie Bybeltjie weggesteek het in 'n brood en van Europa af saamgebring het na die Donker Vasteland. Van die oorspronklike Hugenote het benevens geskrewe dokumente blykbaar niks oorgebly nie. Al die voorwerpe in die museum was die besittings van hul nasate. Naas die historiese intertekste, is daar dus ook die belangrike intertekste van die gemitfiseerde beeld van die Hugenote in veral die Afrikaner se gemoed. Hoewel daar nie pertinent in *Die heengaanrefrein* na sulke voorbeelde verwys word nie, vind daar wel 'n ondermyning van die mitifisering van die Hugenote plaas en word die status van die 'feite' oor die Hugenote terselfdertyd geïnterproblematiseer.

Die feite-'kwaliteit' van die historiese gegewens in *Die heengaanrefrein* word voorts 'aangetas' deur die inbedding daarvan in 'n hele reeks temporele tekste (sien ook 8.3.6): die tekste van die verre verlede en die primordiale word in die bundel betrek, asook dié van die hede en die toekoms. Dit vorm deel van die tekstuur van die teks. Die historiese gegewens word getransponeer op die dwingendheid van die hede waarin die digter haar bevind. Hoewel *Die heengaanrefrein* die indruk skep dat dit nie eksplisiet politiek is nie en nie daarop uit is om politieke standpunte te verkondig nie, is dit 'n besonder aktuele teks deurdat dit 'n situasie skep en voorhou wat in ander omstandighede en in ander tye net so geldig kan wees. Dit gedig steek dus nie vas in sy partikulariteit nie maar bewerkstellig kortsluiting tussen verskillende fiksionele en feitelike wêreldes (vgl. Lodge 1977a:44 se konsep van die "short-circuit"). Meer as in *Lady Anne* van Antjie Krog gaan dit

<sup>28</sup>

Oor die geskiedenis, taal en kultuur van die Hugenote is uitgebreid geskryf. Ter wille van die betoog en van stilistiese en ruimtelike oorweginge word nie alle bronne betrek wat in die voorstudie tot hierdie proefskrif benut is nie. Hieronder tel C. Louis Leipoldt se boek *Die Hugenote* (1939), Nancy Okes se jeugroman *The Last of the Huguenots* (1988) en Marilet Sienaert-van Reenen se studie *Die Franse Bydrae tot Afrikaanse literatuur 1622-1902* (1989).



nie net hier om die stand van sake in die politiek van die tagtigerjare nie, maar om die politieke en ideologiese posisie van die mens in die algemeen - hierin is die teks ook sterk toekomsgerig.

Wat Stockenström dus doen, is om die historiese 'feit' van die Hugenote se lewens te omskep tot die 'fiksie' van die bundel, wat weer terselfdertyd die eie fiktiewe aard ontken deur die 'wêreld' van die gedig in ooreenstemming met die ekstratekstuele, feitelike werklikheid van die Hugenotegeskiedenis. Na hierdie prosesse kan verwys word as onderskeidelik *fiksionalisering* en *defiksionalisering* (vgl. Van Gorp 1991:145). Deur defiksionalisering word die grense van die literêre teks deurbreek sodat dit nie as outonome geheel kan bestaan nie. 'Buite-' en 'binne-tekste' vervloei sodat hierdie begrippe in sekere opsigte oorbodig word. Defiksionalisering geskied deur byvoorbeeld eksplisiete verwysings na historiese gebeurtenisse en deur intertekstuele verwysings na ander literêre en nie-literêre tekste. Ook metapoëtiese kommentaar kan die 'illusie' van 'n fiktiewe teks-wêreld verbreek en kortsluiting tussen 'binne-' en 'buite-tekste' bewerkstellig.

In die vorige hoofstukafdeling is die aandag met betrekking tot die problematisering van genre-grense gevestig op die metapoëtiese dimensie van die bundeltitel en van die bundeltekste self. So ver as wat die mens "rusteloos steeds, voorwaarts steeds" (9) beweeg, word die ervaring van reis geboekstaaf; die mens is immers "vergif van boekstawing" (9), gee *Die heengaanrefrein* te kenne. *Die heengaanrefrein* self kan óók gesien word as so 'n aantekening oor die Hugenote se koms na hierdie land, sowel as 'n boekstawing van die sosio-politieke omstandighede van die tagtigerjare van die twintigste eeu. Met die vooropstelling van die metapoëtiese en die historiese is die gedig in ooreenstemming met dit wat Hutcheon (1988) historiografiese meta-fiksie noem. Waar daar binne 'n strukturalistiese kader sprake is van die outonimiteit van die teks as afgeronde geheel, word hierdie outonimiteit in *Die heengaanrefrein* verbreek deur die oopstelling na die werklikheid. Die leser kan nie tot die wêreld van die bundel toetree en aan die einde doodgewoon uittree nie. Die vele intertekstuele netwerke verhoed die waarneem van 'n duidelik omlynde 'fiktiewe' tekswerklikheid en die leser word nie 'n finale produk aangebied nie. Deur die intertekstuele netwerke en teksgapings of *Leerstellen* word die leser bewus gemaak van die teks as proses. En tog behou *Die heengaanrefrein* 'n bepaalde outonimiteit, alhoewel nie 'n outonimiteit in die modernistiese sin van die woord nie. Hutcheon (1988:106) skryf:

Historiographic metafiction [...] keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here - just unresolved contradiction [...].

Of *Die heengaanrefrein* op soortgelyke wyse die hele *moontlikheid* van historiese kennis problematiseer, is debatteerbaar. Dat dit die Hugenotegeskiedenis en die praktyk van geskiedskrywing bevraagteken, blyk myns insiens duidelik. Hieraan word in hoofstukke 10 en 12 aandag bestee.

### 8.3.5 Die grense tussen (inter-)tekste

Soos uit die vorige hoofstukafdeling blyk, is postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein*



daarop ingestel om die grense wat 'kuns' en 'wêreld' van mekaar skei, te bevraagteken en om die konsep van *tekstualiteit* te problematiseer. Verwysings na die sogenaamde ekstratekstuele werklikheid kan óók beskou word as intertekstuele verwysings indien 'n ruim intertekstualiteitsopvatting gehanteer word (soos wat die geval is in hierdie studie - sien hoofstuk 9). Hiervolgens kan alles wat ons omgeef, as 'teks' beskou word, byvoorbeeld die kultuur en die politiek. Die 'literêre interteks' is maar een teenoor (of: tussen) vele. Van Gorp (1991:196) skryf:

Het tekstgebeuren wordt beschouwd als een weefproces (lat. textus = weefsel) waarbij elke betekenis in andere betekenissen ingeweven wordt. De tekst is een betekensknoop die naar verschillende culturele codes verwijst. Het geheel van codes dat de cultuur uitmaakt is op een gelijkaardige manier ineengestrengeld tot een textuur. Literaire, muzikale, politieke, wetenschappelijke en picturale teksten vormen also het weefsel dat het 'Boek der Cultuur' is.

Hoewel daar 'n *ruim* intertekstualiteitsopvatting in hierdie studie gehanteer word, beteken dit nie dat die *ekstreme* tekstualiteitsbenadering van die poststrukturalisme aangehang word nie. Na aanleiding van Hutcheon (1988:122) onderskei ek tussen *gebeurtenisse* en *feite*. Die verlede het eenmaal bestaan, maar die enigste toegang tot daardie verlede is deur die tekstuele oorblyfsels daarvan (Hutcheon 1988:119 en 128) - dit waarna as historiese intertekste verwys word.

Die vele intertekste wat deur *Die heengaanrefrein* geaktiveer word, impliseer dat dié teks nie duidelik afgebaken is met 'n stewige grensdraad nie. Die metafoor van die literêre werk of oeuvre as een wat netjies afgekamp is met 'n naam op die hek - soos wat die geval is met "Dirk se erf" in "Edms.-Bpk." uit die gelyknamige bundel van Opperman uit 1970 - word toenemend vervang met dié van tekstiele en (rekenaar-)netwerke<sup>29</sup>. Deur die aktivering van die kennisname van sodanige netwerke sit postmodernistiese tekste 'n dinamiese proses aan die gang wat die leser as medewerker betrek in 'n poging tot betekenis-toekenning. Intertekstualiteit is egter nie beperk tot die postmodernisme nie, maar so oud soos die letterkunde self. In die postmodernisme word hierdie verskynsel egter op die spits gedryf en word die intertekstualiteitsopvatting verruim. Opvallend is ook die parodiese dubbeldiskoers van die postmodernistiese intertekstualiteit, dit wil sê die dialoog met sowel letterkunde as geskiedenis. Dit vind aansluiting by onlangse teoretisering oor die historiografiese praktyk, dit wil sê oor die aard van geskiedskrywing as die narrativisering van die verlede en oor die aard van die argief as die bergplek van die getekstualiseerde oorblyfsels van die verlede.

*Die heengaanrefrein* kan beskou word as 'n knooppunt of nodus in 'n intertekstuele netwerk (of netwerke): histories, literêr of kultureel (vgl. Van Gorp 1991:196 en Hutcheon 1988:127). Wat die literêre intertekste betref, is daar in hoofstukafdeling 8.3.3 betoog dat ook genrekwessies onder intertekstualiteit ressorteer. Ten opsigte van spesifieke literêre intertekste, kan verwys word na D.J. Opperman se *Joernaal van Jorik* (1949) en N.P. van Wyk Louw se *Tristia* (1962), en veral dan "Groot ode". Oor die intertekstuele gesprek tussen "Groot ode" en *Die heengaanrefrein* is reeds

<sup>29</sup>

Ander metafore is dié van die gesprek, die web, die palimpse, diefstal, bruikleen, spore en geure (vgl. Foster en Viljoen 1997:xxviii). In hoofstuk 9 word die metafoor van die superponering van tekste voorgestel.



navorsing gedoen deur Boshoff (1991). Daar is ook vele intertekstuele ('intratekstuele') verwysings na ander gedigte binne Stockenström se oeuvre - vergelyk die middelste strofe op p. 12, wat Stockenström se bekende gedig "Die eland" heraktiveer. Die Hugenoot, en die digter self, is soos die San-jagter wat sy grot verlaat en "korrel na die hart van die maan". Binne 'n postmodernistiese raamwerk dui die absorpsie en transformasie van gedeeltes uit voorafgaande tekste en die weder-sydse interpenetrasie van tekste op die "oneindige interbetreklikheid van tekens en van tekste, [...] op [die] historiese ruimte waarbinne onderskeidings gedurig ander onderskeidings oproep, [...] op die verweeftheid van tekste waaruit die wêreld bestaan en waarvan boeke 'n klein bestanddeel is" (Degenaar 1990:4).

Met gebruikmaking van Hutcheon (1988) se teoretisering oor historiografiese metafiksie word daar in hoofstuk 9 in groter besonderhede aandag bestee aan die verskynsel van postmodernistiese intertekstualiteit (onder meer wat betref "Die eland"), een van die vier aspekte wat sy ondersoek, naas die problematisering van referensialiteit en representasie; die subjek in en van die geskiedenis en die subjek se storie; en diskoers, mag en ideologie.

### 8.3.6 Tyd-ruimtelike grense

"Mense verstaan nie my werk nie", sê Stockenström by geleentheid. Op 'n vraag van Welma Odendaal of sy hiermee slegs haar poësie bedoel, is haar antwoord (vgl. Odendaal 1988:44): "Jy kry die opmerkings ook oor *Die kremetartekspedisie*. Dis nie realisties nie, die tyd is deurmekaargeklits." Ook in *Die heengaanrefrein*, volgens Stockenström 'n "laatwaai vers" (vgl. Odendaal 1988:44), is die tyd "deurmekaargeklits". Daar is geen historiese of chronologiese lyn in hierdie gedig nie. Eietydse tegnologiese en wetenskaplike verskynsels soos kernontploffings, missiele, hologramme en skimmel wat in laboratoria gekweek word (12 en 13), word vrylik vermeng met argaïstiese verskynsels en voorwerpe uit 'n vergange era, soos saloontjies, sannas en voorlaaiers (12 en 14) en slinger-om-die-smoel (melksnyers; 21). Deur die a-chronologiese, anti-chronologiese aanbieding van die gebeure skep die teksinhoud 'n surrealistiese sfeer.

'n Vroeë voorbeeld in die teks van die tydshantering kan reeds in die eerste strofe van die gedig gevind word. Met die woord "Eenkeer" word 'n hipotetiese eindpunt in die vooruitsig gestel, 'n 'eendag' of eindpunt iewers in die vae toekoms. Die tydsaanduiding kan egter ook assosiasies wek met die sprokiesbegin van "Eendag, lank, lank gelede...". Die onbepaaldheid van hierdie temporele aanduiding staan in sterk kontras met die presisie waarmee die gegewens oor die ontstaan van die gedig in die voorwerk verstrekkend word: "Geskryf vir die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300"; asook met die verskyningsdatum op die kopieregbladsy: 1988. Die vaagheid van die tydshantering in *Die heengaanrefrein* beteken egter nie dat die teks a- of anti-histories is nie. Deur die vervaging van tydsgranse wil *Die heengaanrefrein* myns insiens juis die leser se tydsbesef en historiese bewussyn problematiseer, asook die modernistiese nosie van tydloosheid en ewigheid (vgl. Bradbury en McFarlane 1985:50), wat deur onder meer Spanos (1979:120) bekritiseer is (vgl.



hoofstuk 4.3.5 hieroor en hoofstuk 9.4 oor die Bakhtiniaanse konsep van die *chronotoop*).

Net soos wat verlede en hede en toekoms "deurmekaargeklits" is in hierdie gedig, is ook die ruimte "deurmekaargeklits". So is die "melkweg 'n preparaat vir die mikroskoop"; die straatligte "vergeet van die aarde se ronding / en loop langs weë van die hemele langs" (16). Wat lesersverwagtinge betref, sou beweer kon word dat die twee belangrikste ruimtes waarmee 'n mens te doen sou kry in 'n teks wat veronderstel is om te handel oor die 'vlug' van die Franse Hugenote na Suid-Afrika, dié is van Europa en Afrika: ruimtes van byvoorbeeld die natuur, die kultuur en die ideologie. Hoewel hierdie ruimtes opmerklik aanwesig is in die gedig, is hulle nie die enigstes nie, maar word hulle gesitueer binne 'n ruimte van "grensloosheid" (12).

Die geskiedenis van die Hugenote is ingebed in die teks self: hulle kom glo ter wille van hul geloof en hul ideale na 'n nuwe land, waar hulle eensklaps blootgestel word aan die woestheid en ongenaakbaarheid van die Afrika-natuur, en dan halsstarrig probeer om 'n Frankryk in die klein hier te vestig. Geleidelik word hulle ook gekonfronteer met 'n andersoortige samelewing, asook met die samelewing wat hulle self skep en waarbinne hul eie politieke en godsdienstige korrupsie gedy (vgl. Snyman s.a.:4). Dit groei uit tot beelde van die moderne en postmoderne samelewing - nie noodwendig dié van Suid-Afrika nie, maar enige samelewing.

Die teks 'skakel' die 'wêreld' van Europa en Afrika deur die Hugenote se reis. Hulle pak die uiters moeilike seereis aan op relatief klein en eenvoudige skepe soos die Voorschooten en die Oosterland (13): "Skommelende houtbelofte tussen wind en water. / Koffervol skeurbaik onder 'n kam seile." (10)<sup>30</sup>. Soos bekend uit die tradisionele simboliek, is die reis nooit bloot 'n beweging deur een of ander ruimte nie, maar eerder 'n uitdrukking van 'n dringende begeerte om te ontdek en te verander. "Hence," skryf Cirlot (1982:164), "to study, to enquire, to seek or to live with intensity through new and profound experiences are all modes of travelling or, to put it another way, spiritual and symbolic equivalents of the journey." Tradisioneel is helde reisigers, omdat hulle so rusteloos is. Vir Jung is die reis 'n beeld van uitreik, van die onbevredigde verlange na 'n eindpunt.

Die grensoorskrydende ervaring van verskillende soorte reisigers lei nie net tot epistemologiese vraagstelling in die teks nie (Hoe kan die mens die nuwe wêreld interpreteer waarvan hy of sy deel vorm? Wat is die mens in dié wêreld? Wat is daar om te weet?), maar veral ook tot ontologiese vraagstelling (McHale 1987a:10): Hoe verskil die twee wêreldes van mekaar? Wat gebeur wanneer hulle in botsing kom of wanneer die grense tussen hulle oorskry word?

Naas die ruimtes van Europa en Afrika is dit veral ook die kosmiese ruimte wat ondersoek word: die ruimte met "rondtrekkende woestyne", 'n "vlakte van mane" en 'n "uitbollende melkwegmiddenpunt" (14 en 15); die ruimte wat strek tot "anderkant die grense van grensloosheid" (12). Die twee ruimtes van Europa en Afrika word gekustaponeer met die grenslose, ontsagwekkende ruimtes van

<sup>30</sup>

Grant, Mayo en Sleigh (1988:105) en Theron en Joyce (1988:9) verskaf afbeeldings en beskrywings van sewentiende-eeuse Hollandse skepe.



die heelal, waar "'n watermaser" (9 - volgens Stockenström 1994 iets soos 'n swartgat), "die verste planeet" (13) en "die hemelse kolonies" (14) verdere uitnodigings tot die mens rig om die "skynende limiete" (15) te verken en die nuwe grense te oorskry. Hierdie pluralistiese ruimteaanbod van die teks laat die begrensinge tussen die verskillende ontologiese ruimtes tekstueel in so 'n mate vervaag dat van 'n oorskryding van ontologiese grense gepraat kan word, van 'n jukstaponeering van tradisioneel onversoenbare ontologiese wêreld, van 'n superponeering van onmeetlike, onpeilbare heterotopiese ruimtes<sup>31</sup>. Dit gaan egter nie hier om 'n statiese, bloot meervlakkige superponeering nie, maar 'n dinamiese een soos die bekende rekenaarskerm-beskermer "Flying through Space", wat my herinner aan twee verwante metafore: "a galaxy of signifiers" (Barthes 1990b:5), "a constant flickering" (Eagleton 1983:128).

Die gedig suggereer voorts dat die mens bepaalde oerdrange of oerinstinkte behou - of dit nou die Hugenoot is, of die eietydse mens wat wil skiet en wil kwes met "sy saloontjie en sy pyltjie van vuur", met "sanna en missiel" (12). Die Hugenotemotief word 'verbind' met die motief van die sogenaamd primitiewe jagter in Afrika, en hierdie beeld van verowering word deurgetrek tot in die moderne ruimteverkenning. Die wêreld van die Hugenoot, die San-jagter, die ruimtereisiger en die skrywer word tydensgewys naas mekaar aangebied. "Daar is iets baie mooi visioenêr in hierdie verse wat in die toekoms in loer," sê die resensent in *Die Volksblad* (Anoniem 1988), veral deur beelde soos dié van die mens "in die rondtrekkende woestyne van die al" (14), of die mens wat "paalspring oor die toekoms" (16). Meer nog, wil ek byvoeg: daar is iets ontstellends apokalipties in hierdie verse, want "in 'n vlakte van mane [klink] 'n grom" (15), die land is op hol met "brandstigting en krete" (15), die "boorde dra swaar aan die vrugte van waan / en onkruid skiet op soos bargoens" (16), en die sonsondergange is "'n bloeding in die horingvlies" (16).

Te midde van hierdie onheilspellende gebeurtenisse, is daar blykbaar 'n versugting na "'n held vir nou / geswagtel in die mens se verlangens, / die daeraadmens met sand in die oë" (17). In die tradisionele simboliek is die held iemand wie se besondere deugde besing, beklemtoon en aangeteken word; hy is die een wat die chaos oorwin deur die versoekinge van die magte van die duister te weerstaan (Cirlot 1982:148). Omdat die held reeds homself oorwin het, is hy die na wie almal opsien; die ideaalbeeld. Die versugting na 'n held in *Die heengaanrefrein* herinner in sekere opsigte aan die nostalgiese verlange na ongereptheid, suiwerheid, essensie, waarheid en 'n nuwe bestel wat met die modernisme geassosieer kan word, aan die modernistiese verlange na 'n transendentale betekende. Hierdie soort hunkering na volmaaktheid word in afdeling III van die gedig

<sup>31</sup> McHale (1987a:44-45 en 163-164) verwys na die ruimtes van postmodernistiese tekste (ook die diskursiewe ruimtes) as sones of heterotopiese ruimtes. Hy ontleen laasgenoemde term aan Foucault (1970:xviii): "There is a worse kind of disorder than that of the *incongruous*, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclite*; [...] in such a state, things are 'laid,' 'placed,' 'arranged' in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all. [...] *Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to name this *and* that, because they destroy 'syntax' in advance, and not only the syntax with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite to one another) to 'hold together.'"



gedekonstrueer wanneer dit blyk dat die "daeraadmens" eintlik 'n "blinde sonder huig" is (23), een wat nie 'n finale en afdoende antwoord kan verskaf nie, maar wat steeds "geswagtel [is] in die mens se verlangens" (17) om tot "anderkant die grense van grensloosheid" (12) te wil waag. Want, soos dit elders lui (10): "reis is waag".

Dit geld ook die reis in die wêreld van die verbeelding, die fantasie en die sprokie in; die wêreld van die fiksie, waaroor reeds in 8.3.4 geskryf is. Tot hierdie ruimtes van die "verdigsel" kan tradisioneel toegang verkry word deur die spieël, wat alles omkeer en dus betwyfel, soos in die geval van Lewis Carroll se *Alice deur die spieël* (Carroll 1968); vergelyk die verwysings na die kaatsing "van die eie gesig" in 'n poel in 'n Drakensteinse kloof; die "spieëlsaal" van Versailles; die "lugspieëlings" as "lawwewater"; "die spieëlwater van die oerverhaal" en "die spieël se speletjies" (22-23). In postmodernistiese terme sou hier gedink kon word aan die karnavalspieël wat alles verwring, of aan die rekenaarskerm waarop die mens verskillende gesuperponeerde beelde "monitor" (of *dink* dat hy dit kan monitor), en waarop "soet soet vlugte en kronkelende / togte op meneer muis se paadjies" gevolg kan word (21 en 23)<sup>32</sup>.

Die komplekse tyd-ruimtelike aanbod van *Die heengaanrefrein* herinner in sekere opsigte aan David Harvey se teoretisering oor tyd-ruimtelike kompressie in *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Harvey (1992:284) munt die term *tyd-ruimtelike kompressie* vir die prosesse wat die objektiewe eienskappe van tyd en ruimte in so 'n mate revolusioneer dat die mens gedwing word om die maniere te wysig waarop hy of sy die wêreld representeer - soms heel ingrypend. Volgens Bertens (1995:227) hang Harvey se term *kompressie* saam met twee van die konsekwensies van kapitalisme: "the way in which it speeds up the pace of life and the way it overcomes spatial barriers so that the world seems to implode, to use Baudrillard's term". Hierdie tyd-ruimtelike samepersing lei volgens Harvey tot die skisofreniese disoriëntasie wat Jameson beskou as kenmerkend van postmoderne ervarings. Harvey (1992:291) verduidelik:

Volatility and ephemerality similarly make it hard to maintain any firm sense of continuity. Past experience gets compressed into some overwhelming present. [...] Everything, from novel writing and philosophizing to the experience of labouring or making a home, has to face the challenge of accelerating turnover time and the rapid write-off of traditional and historically acquired values. The temporary contract in everything, as Lyotard remarks [...], then becomes the hallmark of postmodern living.

Die verdwyning van ruimtelike begrensinge lei egter nie tot eenvormigheid nie, maar tot 'n verskeidenheid van 'plekke' binne daardie ruimte. Die gevolg hiervan is "fragmentation, insecurity, and ephemeral uneven development within a highly unified global space economy of capital flows" (Harvey 1989:296)<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Vergelyk my artikel "'Want hy monitor op 'n skerm'. Skrywer en rekenaar" (Foster 1994). Die metafore van die spieël of die kamer van spieëls en die rekenaar kom dikwels in die 'postmodernistiese' letterkunde en teoretisering voor (vgl. Weideman 1977:49, Bekker 1978:8, Fokkema 1986b:87-89, Hein Viljoen 1988:417 e.v., Spinoy 1992:47, Harvey 1992:336 en 358 en De Goede 1993).

<sup>33</sup> Weens ruimte-oorweging [sic] kan Harvey se pessimistiese siening van die postmoderne samelewing (Bertens 1995:229 noem dit 'n "gloomy [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolg.]



Die representasie van tyd en ruimte in *Die heengaanrefrein* gee duidelik blyke van hierdie tyd-ruimtelike kompressie, veral op p. 21 en 22. Hier is geen opheffing van tyd en ruimte nie, maar 'n samepersing van tyd en ruimte. Die "radar van sy geskiedenis" loop die mens vooruit, wat impliseer dat hy as 't ware nie kan byhou by die snelle voortgang van die tyd nie. Die "stad van die toekoms" kom feitlik oornag tot stand. Die tempo waarin navorsing gedoen word om in die aanvraag na verbruiksgoedere te voorsien, grens aan die "kranksinnige". Van 'n eenvormige samelewing is hier egter nie sprake nie: terwyl sekere mense oor die elektroniese infrastruktuur beskik om gesuperponeerde tyd-ruimtelike beelde op 'n rekenaarskerm te monitor, bevind ander hulle in die "hoeke van wanhoop" - in "strafkolonies" en in die "rokende stad", waar brandhout of steenkool vir baie mense die enigste energiebron is. Dit wat op die 'skermoppervlak' van *Die heengaanrefrein* waargeneem kan word, is in werklikheid beelde en voorbeelde van tyd-ruimtelike kompressie.

### 8.3.7 Die grense tussen diskoerse: Taalkundige en stilistiese aspekte

Oor die onderskeid tussen taal en styl skryf Traugott en Pratt (1980:29): "language is the sum total of structures available to the speaker, while style concerns the characteristic choices in a given context."

*Die heengaanrefrein* gee duidelik blyke van 'n besondere selfbewustheid van taal en styl en kan beskou word as 'n heteroglossiese teks in Bakhtiniaanse sin (Bakhtin 1988:139). Nie net word die taal tot tema gemaak nie (byvoorbeeld in afdeling VI wat oor die ontstaan van Afrikaans handel), maar ook word daar met die taal en met representasie geëksperimenteer. Stockenström onderneem 'n waagmoedige reis en ontdekkingstog die taal in.

Wanneer daar aandag bestee word aan die taalkundige en stilistiese aspekte van die teks, dan moet die rol van die verteller ook te berde gebring word. In my bespreking in hoofstuk 7 van die rol van die verteller in Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" het ek die aandag gevestig op Hutcheon (1988:117) se bevinding dat daar twee vertelmodusse bevoorreg word in die historiografiese metafiksie wat sy bestudeer het en dat albei hierdie modusse die begrip *subjektiwiteit* problematiseer. Teenoor die modus van veelvuldige vertelperspektiewe is daar die modus van 'n enkele 'beherende' verteller. In nie een van hierdie vertelwyses is daar egter 'n subjek wat vertrou het in sy of haar vermoë om die verlede met enige sekerheid te ken en te verstaan nie. Dit beteken nie 'n transendering van die geskiedenis nie, maar 'n problematiserende inskryf van subjektiwiteit in die geskiedenis in. In *Die heengaanrefrein* kry die leser te doen met 'n eksterne verteller. Hoewel dit teoreties meer korrek sou wees om na hierdie verteller te verwys as 'n instansie, eerder as 'n karakter of as 'n subjek, word daar deur die karakterisering van die teks as 'n "[b]esinning" (5) tog 'n mate van 'subjektiwiteit' toegeken aan hierdie verteller. Dit is asof die leser regstreeks toegang verkry

---

account") nie hier bekritiseer word nie. Net soos Baudrillard (vgl. hoofstuk 10.4) hou hy nie rekening met die verdienstelike bydraes van bewegings binne die postmoderne samelewing nie, byvoorbeeld feministiese en ekologiese bewegings.



tot die bewussynstroom van die verteller, of - op grond van die metapoëtiese en selfrefleksiewe passasies - tot die bewussynstroom van die 'spreker-digter'. Hoewel daar verder geargumeneer sou kon word dat die leser hier te doen het met 'n interieure monoloog, is die diskoers van hierdie verteller egter allermens monologies van aard (in die Bakhtiniaanse sin van die woord). Die heteroglossiese aard van die teks wil myns insiens te kenne gee dat daar geen enkele diskoers of standpunt of modaliteit is wat bevoorreg word en die ander dan subordineer nie (vgl. hoofstuk 11.2). Ten opsigte van die eietydse prosa is al herhaaldelik uitgewys dat daar nie 'n bevoorregte diskoers bestaan nie. "There is no privileged 'language of fiction'", sê Patricia Waugh by geleentheid (Waugh 1984:5). Sommige eietydse romans word gekenmerk deur 'n collage van verskillende diskoerse, soos dié van die joernaal, die dagboek, geskiedskrywing en gesprekvoering, wat mekaar voortdurend weerspreek en waarvan die een nie die ander kan subordineer nie. Hierdie tekstuele verskeidenheid is - binne 'n poststrukturealistiese raamwerk - 'n demonstrasie van die bewuswording van 'n die gekonstrueerde, vertekstualiseerde aard van 'n onvaste, onstabiele wêreld. In haar studie oor Breytenbach se ('yk') sê Louise Viljoen (1988:30) dat selfs 'n vlugtige ondersoek van die bundel aantoon dat die poësie ook die vermoë het om onvastheid en weerspreking te akkommodeer. So word daar in ('yk') van verskillende diskoerse gebruik gemaak, soos byvoorbeeld die brief, die blokkiesraaisel, die vertelling en die soetra. Dit is ook die geval met *Die heengaanrefrein* - maar miskien minder in die oog lopend.

Wanneer daar aandag bestee word aan die tekstuele diskoers van *Die heengaanrefrein*, blyk die diskursiewe verskeidenheid reeds op die eerste bladsy van die gedig (9). Daar is byvoorbeeld 'n benutting van wysgerige bespiegeling (strofe 1), wat paradoksaal genoeg ingelei word met 'n tyds-aanduiding wat aan die tradisionele sprokiesbegin herinner: "Eenkeer". Voorts kom spekulasie en vraagstelling (strofes 2 en 3) voor, asook historiografiese en 'joernalistieke' beriggewing (strofe 4). Elders is daar liriese passasies (13 en 19), 'n elegiese toonaard (19), blyke van wetenskapsfiksie of selfs magiese realisme (21), satiriese gedeeltes (21 en 25), die parodiëring van 'n preek of toespraak (26-27), en die nabootsing van 'n kinderrympie, volksliedjie of 'n sprokie (33 e.v.). Kortom kom dit neer op 'n collage van diskoerse. Hierdie vermenging van diskoerse (sommige van hulle is genre-verwant) is tipies postmodernisties. Ook moet in gedagte gehou word dat die teks sigself as "[b]esinning" brandmerk. Hoewel besinning 'n kognitiewe proses is, kom die individuele gedagtes nie noodwendig in 'n netjiese en logiese volgorde by 'n mens op nie, maar skynbaar chaoties. Hierdie wanordelikheid word verstegnies gedemonstreer deurdat die diskursiewe verskeidenheid surrealistiese trekke vertoon.

Wat die taal en styl van die bundel betref, sou 'n mens kon praat van 'n viering van Afrikaans en van taal as sodanig. In die woorde van Kannemeyer (1983:525) sluit die gedronge beeldspraak en geskubde taal van Stockenström se poësie aan by die styl van Opperman en Blum en is dit 'n reaksie is op die alte losse prosodie van die Breytenbach-navolgers. 'n Gedronge sintaksis, veel-fassetigheid, argaïsmes, neologismes en 'n ironiserende toonaard is kenmerkend van Stockenström



se styl, maar hier word die taal nog meer verwring as in enige van haar vorige digbundels, veral in die eerste paar afdelings. So 'n ingewikkelde, weerbarstige styl (Lindenberg 1988), bykans 'n soort Germanistiese verwringing van Afrikaans (Hambidge 1988), kan natuurlik tot lesersweerstand lei. Resensente bring dan ook beswaar in teen die sintaktiese knope en die sintaktiese oorspanning in *Die heengaanrefrein* (onderskeidelik Lindenberg 1988 en Malan 1988:106), asook teen die "opeenhoping van veelwoordigheid" (Van Vuuren 1988b:46) (dit wat Lodge 1977a:43 "excess" of oordadigheid noem). Tog wil dit voorkom asof die sintaktiese verwringing en semantiese hoogspanning teen die einde van die teks afneem namate die besinning einde se kant toe staan en die spreker-digter in die loop van die refleksieproses tot bepaalde insigte kom. Hoewel 'n mens versigtig moet wees om oorouteursintensies te spekuleer, wil ek dit waag om te beweer dat die taal aanvanklik met opset so dig is. Omdat die Franse Hugenoot, en die mens in die algemeen, bedreig word deur groot magte en oorweldig word deur skynbaar onoplosbare probleme, kan dit nie anders nie as dat die gebeure in 'n ingewikkelde taal bewoord word; vandaar ook die 'onhelder' beginfase van die besinning. Namate die komplekse problematiek onder woorde gebring word, byvoorbeeld deur die boekstawing van die geskiedenis - al is die mens "vergif van boekstawing" (9)! - kan daar tydelik tot bepaalde insigte gekom word wat 'n bydrae kan lewer om die eie tyd beter te verstaan.

Naas die sintaktiese kompleksiteit en die woordoordadigheid of -oorwoekering, word *Die heengaanrefrein* ook gekenmerk deur die enumerasie van gegewens, soos die beelde wat iemand op 'n skerm monitor (21), of die opnoem van "dinge van skyn" (29). Dit kom voor as 'n voortwoeker van permutasies, wat volgens Lodge (1977a:43-44) 'n postmodernistiese strategie is. Ander kenmerke van die taal en styl van *Die heengaanrefrein* is die voorkoms van argaïese woorde en uitdrukkings soos "spesmaas" (10), "gemalin" (11), "seepkissies" (12) en "leidsliede" (14) naas neologismes soos "poliësterdrome" (16); nie-standaardtaal soos die uitdrukking "gedump in die ongekaarte" (13) naas super-standaardtaal soos "oreer" (11) en "waar geen teenstand ontwaar word" (15). Deurdat argaïsmes en neologismes so naas mekaar in die teks voorkom, word hede en verlede gekontrasteer. Deur middel van taal word die grense tussen chronotopieë vooropgestel. Dit gaan egter nie net om die Afrikaans van toentertyd en die Afrikaans van vandag nie, maar om die potensiaal én die onstabiele van taal as sodanig. Hieraan word in hoofstuk 10 verder aandag bestee wanneer die problematiek van referensialiteit onder die soeklig kom.

Die stilistiese verskeidenheid en die bewustheid van styl in *Die heengaanrefrein* hang saam met die siening dat ook in die historiografie styl van deurslaggewende belang is. Na een en dieselfde historiese gebeurtenis kan gekyk word, maar verskillende historiografiese sal dit stilisties op verskillende wyses representeer. Ankersmit (1989:144) gaan selfs so ver as om te beweer: "Content is a derivative of style."

### 8.3.8 Die grense van betekenis

Die reis wat in *Die heengaanrefrein* onderneem word, is ook dié van die soeke na sin en betekenis.



Dat die mens se soeke na betekenis soms aan grootheidswaan en vermetelheid kan grens, blyk reeds uit die eerste afdeling van die gedig (die betrokke fragment verskyn in 8.3 hierbo). Die jagter wil naamlik met "sanna en missiel" skiet "tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde, / [...] tot anderkant die afwesigheid waar is / nie meer kan nie en betekenis sonder meer / ophou verlei as pentagram, hologram of denkbaar / enige verheldering of antwoord op verwagting." (12-13). Hierdie reëls satiriseer nie net die jagter se strewe nie, maar bied terselfdertyd 'postmodernistiese kommentaar' op die soeke na en voortdurende uitstel van betekenis

Elders demonstreer die teks herhaaldelik op sowel makro- as mikrovlak die Derridiaanse konsepte van *différance* en *dissemination* (Derrida 1988a:122 en 1981a:149). Verskil, uitstel en uitsaai lê ten grondslag aan die tekstualiteit van *Die heengaanrefrein*. In hierdie verband speel 'n woord soos *uitdying* 'n belangrike rol: die "vreugde van ontdekking" is juis daarin geleë dat dit "nooit kan ophou" nie, gegewe die "uitdying" van moontlikhede en grense (30). Hoewel 'n mens selfs die grense van begrensing en grensloosheid kan ondersoek en versit (12), is die ironie dat hy hom in 'n "uitbollende melkwegmiddelpunt" met "skynende limiete" (15) bevind. Hierdie limiete is slegs oënskynlik grenslyne, maar met hul glans en *skynsel* hou hulle aan om die mens te lok sodat die verteller selfs daarna verwys as "die deining van die limiete" (30). Die implikasie van hierdie *uitdying* is dat die soeke na kennis en insig nooit bevredig sal kan word nie. Ook in die 'leesreis' vind daar 'n verstrooiing van betekenis plaas (vgl. "leeslampverstrooiing" op p. 29).

Omdat die disseminasie van betekenis 'n saak is wat deurlopend in die volgende hoofstukke aan bod kom, verwys ek hier slegs na 'n enkele voorbeeld, dié van die *uitdying* van betekenis moontlikhede van 'n frase in afdeling V, "Die dood is jubeling": "die organiese aangevang in 'n roei, die asembegin" (30). Waarskynlik gaan dit in die vyfde reël van die fragment om die verwekking en

die ontwikkeling in die "binneste der binneste" van 'n nuwe lewe of "asembegin" met die potensiaal tot "goed en kwaad". Die frase kan betrekking hê op die ritme van geslagsverkeer, die beweging van die spermsel met sy "roei" of stertgedeelte, en die swewing van die fetus in die voorgeboortelike waters. Hiermee word nie net die

#### V Die dood is jubeling (fragment, p. 30)

Met veiligheid kan aangeneem word dat met *uitdying* die vreugde van ontdekking in die binneste der binneste nooit kan ophou, ook van die groot oë van verrassing nie oor die manifestasie in iet en niet van goed en kwaad en die organiese aangevang in 'n roei, die asembegin. Geharnas in geloof gegrond op die kleine van 'n kleine Saumur wat groei tot vasteland tot wêreld tot heelal van kennis, waag hulle dit uit om hul niksheid te laat vol loop aan die deining van die limiete, oorvloediglik, en prettig soos 'n kind deur 'n luik te loer na opstaanprentjies van die reus met die monstermoeder.

geboorte van die "held" in die herinnering geroep (23) nie, maar is daar ook 'n vooruitverwysing na die seksdaad in die slot van die gedig (37), waar "begin" as "wonderlik" bestempel word.

Ander betekenis kom ook in die spel, byvoorbeeld die woordeboekbetekenis van 'n "roei" as die glansende stert van 'n komeet, waardeur die vele verwysings na die ruimte en ruimtereise in die teks geaktiveer word. Voorts herinner die woord "roei" aan die roei van die bemanning (slawe?) wat



die Hugenote met "kof en sloep"<sup>34</sup> na 'n "ander halfgrond" gebring het (15). Ook kan "roei" beskou word as metafoor van die lewensreis as sodanig. In samehang met die verwysings na die "aanvang" en die "pêrelende vermoedens soos eiers / aaneengestrengel in die slik van wording" (30) sou die "organiese aangevang in 'n roei, die asembegin" ook kon vooruitwys na die ontstaan en ontwikkeling van die nuwe taal, Afrikaans, in afdeling VI. "n Spreeuwip ver / onder die knik van 'n kaaimansblom / lê 'n eiertjie vreugde", lui die eerste reëls van hierdie afdeling (35), terwyl die laaste strofe verwys na die "groot eier" wat oop lê op die "triestige venynige bont veld" (36). En so kan die leser voortgaan om die grense van betekenis te ondersoek, net om te vind - soos in die geval van die woord "roei" - dat die grense voorturend uitdy in 'n proses van oneindige semiosis. Inderdaad is hier sprake van die "deining van die limiete".

### 8.3.9 Die slot van die bundel as grens

Volgens 'n modernistiese siening behoort 'n fiksionele teks 'n lineêre struktuur te hê, met logiese en kousale skakeling tussen onderafdelings en die slot as behoorlike afronding en afsluiting. In *Die heengaanrefrein* is dit egter nie die geval nie. Diskontinuiteite kom op makro- en mikrovlak in die teks voor, 'n kenmerk van heelwat postmodernistiese tekste, meen Lodge (1977a:44). Hoewel die afdelingvolgorde self nie 'toevallig' is in die sin wat Lodge (1977a:44) met die strategie van "randomness" bedoel nie, en daar vaagweg 'n historiese en 'n epiese lyn in die sewe afdelings waargeneem kan word, word die narratiewe eenheid van elke afdeling tog omvergewerp deur die begin van 'n volgende afdeling met 'n ander verwysingspunt of inslag. Op elke gegewe oomblik kom die teks as hipoteties voor en wys dit die moontlikheid van koherensie en voltooiing af.

Postmodernistiese tekste soos hierdie word gekenmerk deur sirkulerende strukture, oop eindes, meervoudige slotte en 'n gebrek aan sluiting (vgl. Fokkema 1986b:91 en Nolte 1990:167). Antjie Krog se *Lady Anne* (1989), byvoorbeeld, is só gestruktureer dat die afdelings nie mekaar numeries korrek opvolg nie. Die bundel het ook twee slotgedigte en die teks vou in sigself terug, byna soos 'n Klein-bottel (vgl. Ulmer 1985:105, Muller [sic] 1989:241 en Müller [sic] 1992:397). Hoewel *Die heengaanrefrein* se sirkulerende struktuur nie op hierdie manier versigbaar word nie, blyk die ontbreking van teleologie uit die voorkoms van fragmentering, diskontinuiteit, a-kousaliteit (as teenvoeter vir die 'lineêre' opeenvolging), sirkulering en anti-sluiting. *Die heengaanrefrein* eindig net soos wat dit begin het; dit openbaar 'n bewustheid van die eie tekstuele status. Die teks begin met die tydsaanduiding "Eenkeer", 'n verwringing van die sprokiesbegin van "Eendag, lank, lank gelede", en eindig met 'n omkeer na die "begin". Hierdeur word die slot van die gedig onder rasuur geplaas (*sous rature* - vgl. Derrida 1976:19 en Spivak 1976:xiv). Soos wat die gedig afgesluit

<sup>34</sup>

'n Kof is 'n soort seilskip met twee maste. 'n Sloep is 'n klein, meestal oop vaartuig, vir roei en seil en ook as reddingsboot ingerig; veral 'n kleiner boot op 'n skip (HAT). Die woord "sloep" het elders in *Die heengaanrefrein* (23) ook 'n ander betekenis, naamlik dié van 'n nou opening tussen rotse waar seewater in- en uitspoel.



word, word dit weer oopgemaak deur 'n teruggryp na die begin - geen sluiting nie, maar eerder oopsluiting of ont-sluiting.

Die laaste afdeling van *Die heengaanrefrein* is veelbetekenend getitel "Bevestiging", asof die teksgeheel hiermee plegtig bekragtig word, asof die voorafgaande tot waarheid verklaar word, asof erkenning verleen word aan 'n bepaalde slotsom of insig, asof al die los tekslyne skriftelik flink vasgemaak word (woordbetekenisse ontleen aan die HAT). Dit is egter nie wat gebeur nie.

Myns insiens wil die teks te kenne gee dat pogings tot "[b]evestiging" tot selftevreedenheid kan lei, dat byvoorbeeld die praktyk van volksfeeste tot oormatige bejubeling en ophemeling kan voer, en dat 'feeswerke' soos dramas, koorwerke en kantates kan meewerk aan die voortsetting van bepaalde eensydige voorstellings. Tot hierdie afleiding kom ek op grond van die wyse waarop Stockenström self die geskiedenis van die Hugenote in die voorafgaande ses afdelings van *Die heengaanrefrein* boekstaaf - nie noodwendig deur die bevestiging van die oorgelewerde geskiedenis of 'n loflied op die koms en lyding van die Hugenote nie, maar juis soms deur voorbeelde van 'nie-bevestiging': bevraagtekening, dekonstruering, ontmitologisering en ontkenning.

In die slotafdeling geskied die paradoksale 'bevestiging' enersyds in taal, maar andersyds ook nie (vgl. 8.2.1 hierbo). Dit geskied naamlik deur musiek (strofe 1), die kuns (strofe 2), en 'n kreet - dié van die seksdaad of dié van geboorte (strofe 3). Deurdat die verbale vasleggingsproses gera-seer word, word die tekens van musiek, kuns en klank geskrap maar terselfdertyd behou in 'n oneindige proses van *différance*. Daarom kan 'n "kreet" paradoksaal genoeg 'n "woord van wonder" wees, afhangend van die konteks en die wyse waarop die leser dit interpreteer: as 'n kreet van vreugde, of van verligting, of selfs van vrees; as 'n oerklank; as 'n teken wat geen finale betekende behoef. Die konsep van *bevestiging* word hier nie voorgehou as 'n onproblematiese beaming en

## VII Bevestiging

So ook  
die liedere vreemd aan hierdie wêreld  
te bewaar in 'n fyn geskryf  
uitgelate aan die vyf balke opgehang  
waar dit bolmakiesie sing van lewe en dood  
en oormekaar klink en weerklink  
in die verstrengeling van juig en rou.

So ook  
die vorme van buite anderkant en die vele  
kleure van die binneste buite in gedurige  
oorlogvoering met al die skynpermanensie  
van landskappe wisseling en landskappe uitwissing  
kragtig te vat en te vervorm  
in 'n te buite gaan van koerasie.

Ook so  
by wyse van spreke die stelling vas  
te lê, soos die minnaar die beminde  
op die hemelbed met sy verruklike sterreval  
bevestig dat is is is  
en dat 'n kreet 'n woord van wonder is  
soos begin wonderlik is.

'n netjiese samevatting nie, maar juis as die akkommodering van nie-geprivilegeerde lede van stelle binêre opposisies (die denominators of noemers - sien hoofstuk 7.3.1). Die binêre opposisies van "lewe en dood", "juig en rou", "binneste [en] buite", "wisseling en [...] uitwissing", "vat en [...] vervorm" word dus nie tot oplossing gebring nie, omdat hulle mekaar as sinsvoorwaardes impliseer en "bevestig dat is is is".



Die metafore van skilder, musiseer en bemin het eerstens ten doel om die idee van *bevestiging* as daadwerklike en kreatiewe proses te illumineer. Dié proses bestaan daaruit om die 'narratief' van die Hugenote en dié van Suid-Afrikaners in die noodtoestand van die tagtigerjare en dié van die mens in die algemeen op verskillende kreatiewe wyses "te bewaar", "kragtig te vat en te vervorm", "vas / te lê" en te "bevestig". As sodanig is afdeling VII dan ook duidelik metapoëties en self-refleksief van aard; deur haar besinning en die boekstawing daarvan het Stockenström bogenoemde narratiewe bevestig. Dit het sy gedoen deur nie slegs te konsentreer op die heroïese, die roemryke en die religieuse nie, maar ook deur die aandag te vestig op die minder positiewe elemente: die gierigheid, selfsug, inpalmingsdrang, luiheid, selfvertroeteling en meerderwaardigheid van immigrante, koloniste, jagters, sakemense, wetenskaplikes, predikante en politici.

Die dekonstruktivistiese desentreringstegniek, waarby die onderdrukte denominators en die bevoorregte numerators van binêre opposisiestelle telkens omgekeer word in voortdurende onthiëring, kan aanleiding gee tot aardige intellektuele speletjies, wat volgens sommige van weinig nut is as die land aan die brand is (vgl. Hein Willemsse se vraag, Louw 1988:25). Om egter in die proses van die historiografiese "[b]evestiging" van narratiewe (byvoorbeeld deur middel van komponering, uitbeelding, skepping, boekstawing, representering) eties verantwoordelik op te tree en nie self aandadig te word aan die skep van 'n nuwe meesternarratief ten koste van die kleingeskiedenis van die Ander nie, verg selfbesinning en selfkritiek en bowenal die voorneme om telkens weer oor te begin en te hersien, om sirkulerend te besin, om met 'n nuwe 'heengaanrefrein' te begin en nooit tot finale afsluiting te kom nie, omdat "begin wonderlik is".

In hierdie hoofstuk is aandag bestee aan die bevraagtekening en die oorskryding van grense in *Die heengaanrefrein*. Samevattend kan gesê word dat hierdie 'refrein' (dit wil sê *Die heengaanrefrein* as sodanig) in vele opsigte tóg getrou bly aan die 'oorspronklike' aard van die refrein. Die woord is naamlik etimologies afgelei van die Latynse woord *refringere*, wat die betekenis het van *om aan stukke te breek* (Grové 1964:76; deurdat die refrein herhaal word, word die ballade as 't ware in stukke gebreek). Met gebruikmaking van hierdie etimologiese betekenis en van die slotreëls van Weideman se gedig "Kieselguhr-kleim" (sien hoofstuk 3.7), sou gesê kon word dat *Die heengaanrefrein*, soos vele ander postmodernistiese tekste, stukke van die geskiedenis aan stukke breek, en selfs losskiet.

In die volgende vier hoofstukke word Linda Hutcheon se model van *historiografiese metafiksie* toegepas op *Die heengaanrefrein*. Ondersoek word ingestel na vier kwessies wat volgens Hutcheon (1988) kenmerkend van die postmodernisme is en wat aanwesig is in die historiografiese metafiksie wat sy bestudeer het: ten eerste intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; tweedens die problematiek van referensialiteit; in die derde plek die subjek in en van die geskiedenis en die subjek se geskiedenis; en laastens diskoers, mag en ideologie.



## Hoofstuk 9

### ***Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig: Intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis**

Geskiedenis staan hier te lees,  
 deur 'n klein geel hand neergeskryf:  
 Ons diere en ons is verdryf,  
 Maar só was dit eens gewees.

Barend Toerien

The relationship to another's word was equally complex and ambiguous in the Middle Ages. The role of the other's word was enormous at that time: there were quotations that were openly and reverently emphasized as such, or that were half-hidden, completely hidden, half-conscious, unconscious, correct, intentionally distorted, unintentionally distorted, deliberately reinterpreted and so forth. The boundary lines between someone else's speech and one's own speech were flexible, ambiguous, often deliberately distorted and confused. Certain types of texts were constructed like mosaics out of the texts of others.

Mikhail Bakhtin

#### 9.1 Historiografiese metafiksie

Gesien teen die lig van Linda Hutcheon se baanbrekende studies *A Poetics of Postmodernism* van 1988 en *The Politics of Postmodernism* van 1989 bevat die titel van hierdie proefskrif terme wat mekaar paradoksaal genoeg op 'n toutologiese wyse impliseer, aangesien die begrip *postmodernisme* in die letterkunde vir Hutcheon slegs van toepassing gemaak kan word op dit wat sy *historiografiese metafiksie* noem. Aangesien Hutcheon se teorie oor die postmodernisme maar een tussen vele is, is dit myns insiens egter meer verantwoord om in die proefskrifitel eers in die algemeen na die fenomeen van die postmodernistiese poësie te verwys (*Postmodernisme en poësie*), en dan te laat blyk welke teorie benut word om *Die heengaanrefrein* mee te benader (*historiografiese metagedig*).

In Hutcheon se argument neem die postmodernistiese argitektuur 'n belangrike plek in (sien byvoorbeeld Hutcheon 1988:40). Meer as die ander eietydse kunsvorme het die postmodernistiese argitektuur al uit velerlei oorde onder skoot gekom vanweë die parodiese intertekstualiteit daarvan, asook vanweë 'n openlike verwantskap met die geskiedenis (sowel die estetiese as die maatskaplike geskiedenis). Ook die sogenaamde postmodernistiese fiksie loop deur onder kritiek dat dit gaan lei tot die dood van die roman vanweë die selfkoesterende en selfvernietigende aard daarvan (Hutcheon 1985). Hutcheon (1988:40) is egter van mening dat dit wat volgens heelwat kritici 'postmodernistiese fiksie' genoem word, niks anders is nie as metafiksie, dikwels in 'n ekstreme vorm - byvoorbeeld die Amerikaanse *surfiction* en die Franse *roman nouveau*. Hierdie tekste gee te kenne dat hulle nie die werklikheid wil weerspieël of enige waarheid daaroor wil meedeel nie. Vir Hutcheon (1988:40) is so 'n ontwikkeling in die eietydse literatuur die gevolg



van 'n op die spits dryf van die modernistiese, selfgenoegsame outorefleksie, en nie 'n konsekwensie van die postmodernisme nie. Op grond van die model van die postmodernistiese argitektuur wil Hutcheon (1988:40) dus die term *postmodernistiese fiksie* (of: *die postmodernisme in fiksie*) reserveer vir die meer paradoksale en histories komplekse vorm wat sy *historiografiese metafiksie* noem. "Postmodern novels problematize narrative representation, even as they invoke it", meen sy (Hutcheon 1988:40).

Die historiografies metafiksionele romans wat Hutcheon (1988:81) bestudeer het, kombineer die effek van twee belangrike aspekte van die poststrukuralistiese teorie, aspekte wat dikwels as onversoenbaar beskou word. As *metafiksie* beliggaam hulle die Derridiaanse teorieë oor die netwerke van spore binne hul eie selfbesinnende tekstualiteit, maar as *historiografiese* metafiksie beliggaam hulle die Foucauldiaanse teorieë oor die gesitueerdheid van tekste binne 'n groter geheel van diskursiewe praktyke. Hierdie tekste gee dus op onomwonde wyse blyke van 'n bewuswees van hul eie gesitueerdheid binne die geskiedenis en van die maatskaplike en politieke implikasies van hul diskoers of diskoerse.

Tog verloor die tradisionele onderskeid tussen feit en fiksie nie enige relevansie in die romans wat Hutcheon gelees het nie. In die historiografiese metafiksie word die grens tussen geskiedenis en fiksie bevestig en andersyds doelbewus vervaag (Hutcheon 1988:113). 'n Belangrike punt in dié verband is dat Hutcheon met die konsep *geskiedenis* hier nie slegs die sosio-politieke geskiedenis van 'n bepaalde individu of groep in gedagte het nie, maar ook die geskiedenis van die *letterkunde*, spesifiek vanweë die duidelike ekwivalensies tussen hierdie genres (Hutcheon 1988:113).

In dit wat Hutcheon (1988 en 1989) *historiografiese metafiksie* noem, geniet vier kwessies besondere aandag: eerstens die intertekstuele aard van die verlede; tweedens die kwessie van referensialiteit en representasie; derdens die aard van identiteit en subjektiwiteit; en vierdens die ideologiese (politieke) implikasies van die skryf oor die geskiedenis. Vervolgens sal aandag bestee word aan die eerste saak; die ander drie kom in hoofstukke 10, 11 en 12 aan bod.

## 9.2 Postmodernistiese intertekstualiteit

In hoofstuk 8.3.5 is dit gestel dat intertekstualiteit of die gesprek tussen tekste nie beperk is tot die postmodernisme nie, maar dat dit 'n verskynsel is wat so oud is soos die letterkunde self. In die postmodernisme word intertekstualiteit egter op die spits gedryf en op 'n andersoortige wyse aangewend en bestudeer. In die modernisme, byvoorbeeld, is die siening gehuldig van die kunstwerk as 'n geslote, selfgenoegsame, outonome objek wat 'n eenheidskarakter besit op grond van die formele inter(intra)verhoudinge van die dele daarvan (Hutcheon 1988:125). Dus het 'literêre' intertekste in 'n gedig (dit wil sê verwysings na spesifieke literêre tekste) ten doel gehad om daar-



die gedig te verryk<sup>1</sup> en sodoende 'n bydrae te lewer tot die estetiese status van die teks as kunswerk en van die letterkunde as kunsvorm, losgemaak van die werklikheid 'daarbuite'. Mettertyd sou die intertekstualiteitsopvatting egter verruim word. Culler (1983a:103) skryf as volg oor twee van die funksies van intertekstualiteit:

On the one hand, it calls our attention to the importance of prior texts, insisting that the autonomy of texts is a misleading notion and that a work has the meaning it does only because certain things have previously been written. Yet in so far as it focuses on intelligibility, on meaning, 'intertextuality' leads us to consider prior texts as contributions to a code which makes possible the various effects of signification.

Hiervolgens is die studie van intertekstualiteit nie bloot die ondersoek na bronne en invloede nie, soos wat tradisioneel onderneem is of word<sup>2</sup>, maar 'n ondersoek na anonieme diskursiewe praktyke, kodes waarvan die oorspronge verlore is maar wat die signifiërende praktyke van latere tekste moontlik maak. So gesien, is die teks 'n weefsel van aanhalings ("a tissue of quotations") wat afkomstig is uit verskillende kultuursfere (Barthes 1984:146). Die intertekste van so 'n teks is operatief in sowel die komposisie as in die resepsie daarvan. In verband met die rol van die leser in hierdie intertekstuele proses skryf Barthes (1984:148):

The reader is the space on which all the quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text's unity lies not in its origin but in its destination. Yet this destination cannot any longer be personal: the reader is without history, biography, psychology; he is simply that *someone* who holds together in a single field all the traces by which the written text is constituted.

Hierdie siening beteken dat die leser nie as 'n unieke individu gesien word nie, maar as die trefpunt van 'n verskeidenheid van kulturele kodes en literêre konvensies, meen Jefferson (1989:111).

In 'n breër postmodernistiese raamwerk is die (post-)strukturelistiese<sup>3</sup> opvattinge van tekstualiteit en intertekstualiteit verruim deur aandag te bestee aan historiese, ideologiese en politieke aspekte. Teenoor die formalistiese beginsel van afgerondheid, sluiting en volkomenheid wil dit voorkom asof resente literêre tekste deesdae daarop ingestel is om terug te keer na die geskiedenis en hulself oop die stel vir die 'wêreld' (Hutcheon 1988:124). Hierdie ontsluitingsprosedure geskied egter nie op 'n onskuldige wyse nie. Historiografies metafiksionele tekste situeer hulself dikwels oop en bloot binne die historiese diskoers, maar doen terselfdertyd nie afstand van hul eie fiksionaliteit (dit wil sê hul estetiese outonomie as fiksie) nie. Hierdie dubbelslagtigheid word bewerkstellig deur 'n vorm van ironiese parodie, beweer Hutcheon (1988:124): die intertekste van die geskiedenis en van fiksie neem 'n gelyksoortige of parallelle status aan in die parodiese herverwerking van die tekstuele verlede van sowel die 'wêreld' as van die letterkunde. Die wêreld

<sup>1</sup> 'n Voorbeeld van hierdie soort beskouing kan gevind word by Boshoff (1991:25 en 28), wat van mening is dat intertekstualiteit (sy gebruik die terme *allusies* en *toespelings*) bloot ten doel het om die latere teks te verryk of te verbreed.

<sup>2</sup> Vergelyk in hierdie verband Hambidge (1988), vir wie die "grootste avontuur" in die bundel die "verwysing na bekende verse" is. Sy vervolgt: "Vir studente wat al speurende en al intertekstueel-lesende wil ondersoek instel, is die jongste bundel 'n besliste tesisonderwerp."

<sup>3</sup> Met sy teoretisering in *S/Z* beweeg Barthes in die rigting van die poststrukturelisme - sien Jefferson (1989:107 en 112).



waarvan hier sprake is, is nie die gewone werklikheid nie, maar die 'wêreld' van tekste en intertekste. Elders sê Hutcheon (1989:94) dat die postmodernistiese parodie nie die konteks van die representasies van die verlede ignoreer nie. Deur ironie word erkenning verleen aan die feit dat daar 'n onvermydelike skeiding is tussen verlede en hede. Hoewel daar 'n kontinuum tussen hulle bestaan, is daar ook ironiese verskille wat juis die gevolg van die skeiding is. So gesien, is die postmodernistiese parodie 'n bevraagtekenende hersiening van die verlede wat die mag van die representasies van die geskiedenis sowel bevestig as bestry (Hutcheon 1989:94-95). Vir Hutcheon (1988:11) is die parodie die postmodernistiese vorm *par excellence*, omdat dit intertekste inkorporeer én uitdaag.

Wat Hutcheon (1988:124 en verder) ten opsigte van die prosa beweer, kan ook in 'n groot mate van toepassing gemaak word op 'n beduidende deel van die Afrikaanse poësie van die afgelope paar jaar. Die tekstuele inkorporering van verskillende soorte intertekstuele verledes is 'n opvallende element van die postmodernistiese poësie en funksioneer as 'n formele aanduiding van historisiteit as sodanig. Die inbedding van sowel die historiese as literêre tekste in byvoorbeeld *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström en *Lady Anne* van Antjie Krog (én, andersom: die inbedding van hierdie tekste in die geskiedenis en die letterkunde, dit wil sê die wedersydse interpenetrasie van tekste) wil dit laat lyk asof daar 'n terugkeer is na die idee van 'n gemeenskaplike diskursiewe 'eiendom'. Die intertekstuele parodie van historiografiese metagedigte soos hierdie voorbeelde is eintlik 'n demonstrasie van die siening van heelwat eietydse historiograwe: die leser word bewus gemaak van die 'teenwoordigheid' van die verlede, maar 'n verlede wat slegs kenbaar is deur tekste, dit wil sê deur die historiese en literêre spore daarvan. Hoewel daar nie 'n totale breuk met die verlede is nie, bewerkstellig ironie inderdaad 'n afstand en verskil ten opsigte van die verlede, terwyl die intertekstuele eggo terselfdertyd die verbinding met die verlede tekstueel en hermeneuties bevestig (Hutcheon 1988:125).

Hierdie 'wêreld' het regstreekse verbindings met die wêreld van die empiriese werklikheid, maar dit is nie self daardie empiriese werklikheid nie (Hutcheon 1988:125). Net soos in die geval van die historiografiese metafiksie, word daar in die historiografiese metapoësie 'n uitdaging gerig tot sowel die nuwe realistiese konsep van *representasie* as die soortgelyk nuwe tekstualistiese en formalistiese aanspraak op die skeiding tussen die kunswerk en die wêreld. Ook word die ekstreme tekstualiteitsbenadering van die poststrukturalisme waarvolgens alles teks (interteks) is, nie sonder voorbehoud aanvaar nie. Waar Barthes beweer dat die werklikheid 'n soort teks is, gekonstitueer deur kodes (vgl. Jefferson 1989:109), word die empiriese werklikheid van die verlede nie in die hibriede benadering van Hutcheon ontken nie. Om te parodieer, beteken nie om die verlede te vernietig nie, skryf Hutcheon (1988:126): "to parody is both to enshrine the past and to question it". Parodie is "difference at the very heart of similarity" (Hutcheon 1988:26).

Hutcheon (1988:127) sien parodie as 'n oopmaak van die teks, eerder as 'n afsluiting daarvan.



Postmodernistiese intertekstualiteit daag sowel sluiting as 'n enkele, gesentraliseerde betekenis uit. Die opsetlike voorlopigheid daarvan berus grotendeels in die aanvaarding van die onvermydelike tekstuele infiltrasie van vroeëre diskursiewe praktyke. Die tipiese kontradiktoriese intertekstualiteit van postmodernistiese kuns verskaf enersyds 'n konteks, maar ondermyn terselfdertyd daardie konteks aangesien kontekstualiteit ironies genoeg ook beperkend is en bepaalde ideologiese doeleindes dien (vgl. Hutcheon 1988:127).

### 9.2.1 Die getekstualiseerde spore van die literêre en historiese verlede

Wanneer intertekstualiteit betrek word by 'n historiografies metafiksiële teks, is die bruikbaarheid daarvan as 'n teoretiese raamwerk wat sowel hermeneuties as formalisties is, voor die hand liggend, meen Hutcheon (1988:127) tereg. Hierdie soort gedigte vereis van die leser nie slegs die herkenning van die getekstualiseerde spore van die literêre en historiese verlede nie, maar ook 'n bewustheid van wat deur middel van ironie aangerig is aan daardie spore. Die leser word gedwing om die onvermydelik tekstuele aard van ons kennis van die verlede te erken, maar ook die waarde en die beperkinge van die onontkombare diskursiewe vorm van daardie kennis.

Postmodernistiese tekste openbaar 'n selfbewuste inkeer na en besinning oor die skryfhandeling self; die verhouding met die 'wêreld' is op die vlak van die diskoers. In die postmodernistiese diskoers word te kenne gegee dat die wêreld slegs 'geken' (in teenstelling met 'ondervind') kan word deur ons narratiewe van die verlede en die teenswoordige (Hutcheon 1988:128). Die hede en die verlede is reeds onherroeplik getekstualiseerd en die openlike intertekstualiteit van die historiografiese metapoësie dien as een van die tekstuele aanduidings van hierdie postmodernistiese besef. In aansluiting by Hayden White skryf Hutcheon (1988:128):

Its specific and general recalls of the forms and contents of history-writing work to familiarize the unfamiliar through (very familiar) narrative structures [...], but its metafictional self-relexivity works to render problematic any such familiarization. The ontological line between historical past and literature is not effaced [...], but rather underlined. The past really did exist, but we can 'know' that past today only through its texts, and therein lies its connection to the literary.

Net soos in die geval van die postmodernistiese argitektuur en skilderkuns, is historiografiese metafiksie openlik en onverskrokke histories van aard - maar op 'n ironiserende en problematiserende manier wat erken dat die geskiedenis nie 'n transparante rekord van enige vaste 'waarheid' is nie (Hutcheon 1988:129). Die verlede van die Hugenote is slegs bereikbaar deur middel van tekste en getekstualiseerde oorblyfsels: hoofsaaklik verslae en ander dokumente in die Kaapse Argief; studies oor die Hugenote en hul nasate soos die inligtingstukke van die Beheerraad van die Hugenote-monument, Ode Krige en Pieter Coertzen se navorsing; en Roy Pheiffer se studie oor die gesproke Nederlands van die Franssprekendes aan die Kaap in die eerste helfte van die agtiende eeu. Hierdie tekste verkeer in interaksie met mekaar. Hiermee word die waarde van geskiedskrywing nie ontken nie, maar word die waarde daarvan herdefinieer.



Die skakeling tussen die konvensionele vorme van fiksie- en geskiedskrywing deur middel van intertekstualiteit en narratiwiteit moet nie gesien word as 'n redusering van die omvang en waarde van fiksie nie, maar eerder as 'n uitbreiding daarvan, meen Hutcheon (1988:129). In heelwat postmodernistiese tekste is daar 'n implisiete kritiek op die voorveronderstelling van die negentiende-eeuse humanistiese konsepte van outeur en teks, en dit is deur middel van parodiese intertekstualiteit wat hierdie kritiek vorendag kom.

Die selfweersprekende ideologiese implikasies van die parodie (as geoutoriseerde transgressie is dit sowel konserwatief as revolusionêr - Hutcheon 1985:69-83) maak dit 'n geskikte bekritiseringsmiddel vir die postmodernisme, wat self paradoksaal van aard is deur die konserwatiewe benutting én radikale bestryding van konvensies. *Die heengaanrefrein* slaag daarin om 'korreksies' aan te bring ten opsigte van die verwringing van die geskiedenis. Terselfdertyd bevraagteken dit die outoriteit van enige skryfhandeling deur die diskoerse van sowel geskiedenis as fiksie te situeer in 'n steeds uitdyende intertekstuele netwerk wat enige nosie van 'n enkele oorsprong en 'n eenvoudige kousaliteit opstuur. Wanneer parodie met satire skakel, dan neem dit dikwels duidelike ideologiese dimensies aan. In aansluiting by Said sê Hutcheon (1988:129):

Here too, however, there is no direct intervention in the world: this is writing working through other writing, other textualizations of experience [...].

In baie gevalle kan die term *intertekstualiteit* te beperk wees om hierdie proses mee te beskryf. Miskien sou *interdiskursiwiteit* 'n meer geskikte term wees vir die verskillende diskoerse waarvan postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* gebruik maak, soos byvoorbeeld die letterkunde, geskiedenis, teorie, filosofie, sosiologie en die antropologie. Een van die effekte van hierdie diskursiewe pluralisering is dat die 'sentrum' van sowel die historiese as die fiktiewe narratief verstrooi word; die grense en rande verkry nuwe waardes. "The 'ex-centric' - as both off-center and de-centered - gets attention", verduidelik Hutcheon (1988:130). Enersyds word daar erkenning gegee aan die Hugenote (en hul nasate) en hul Christelike geloofsoortuigings - ook moontlik deur die belangrike simbool van die nooiensboom. Andersyds word die aandag ook gevestig op die ander gelowe in die land, veral deur middel van die ander simbole in die sogenaamde "beeld-refrein" (Boshoff 1991:11)<sup>4</sup>: die luiperd as simbool van die Afrikagodsdienste; die ster as simbool van die Joodse godsdiens deur die assosisasie met die Ster van Dawid; en die sekelmaan as simbool van die Moslem-religie<sup>5</sup>.

### 9.2.2 Generiese intertekstualiteit

Wat generiese intertekstualiteit betref, dit wil sê die intertekstuele gesprek tussen genres, is daar reeds in hoofstuk 8.3.3 ondersoek ingestel na *Die heengaanrefrein* se metapoëtiese kommentaar op

<sup>4</sup> Boshoff (1991:11) verwys slegs na die nooiensboom, die luiperd en die ster en beskou dit as 'n "triptiek" of 'n "kamee-drietal" (1991:87 en verder).

<sup>5</sup> Soos elders gesê, kan daar verskillende waardes aan hierdie simbole of 'heraldiese embleme' toegeken word - sien hoofstuk 8.2.1 en 11.4.2.



die gekanoniseerde genres en op die appropriëring en herformulering van genres soos byvoorbeeld die refrein, die ballade en die epos binne 'n postmodernistiese konteks. Generiese verskeidenheid, intertekstuele oordeterminasie en diskursiewe oorversadiging in postmodernistiese tekste, byvoorbeeld in die romans van Thomas Pynchon, lei daartoe dat die totaliserende neiging van alle diskoerse om stelsels en strukture te skep, sowel geparodieer as verordineer word, meen Hutcheon (1988:133). Sy motiveer (1988:133) as volg:

The plots of such narratives become other kinds of plots, that is, conspiracies that invoke terror in those subject (as we all are) to the power of pattern. Many have commented upon this paranoia in the works of contemporary American writers, but few have noted the paradoxical nature of this particularly postmodern fear and loathing: the terror of totalizing plotting is inscribed within texts characterized by nothing if not by over-plotting and overdetermined intertextual self-reference. The text itself becomes the potentially closed, self-referring system.

Hierdie kontradiktoriese toenadering tot en wegdeins van struktuur en patroon is duidelik waarneembaar in Stockenström se epiëse gedig, onder meer wat betref generiese kwessies. Oor hierdie saak het Ronell Boshoff (1991:7-18) uitvoerig geskryf ten einde die generiese aard van *Die heengaanrefrein* op 'n strukturalistiese wyse te omskryf en te spesifiseer. Die punt waarby sy egter nie uitkom nie, is juis die paradoksaliteit van die generiese aard van die teks. Die ironiese intertekstuele gebruik in die Stockenström-tekste van die strukture en patrone van genres soos die ballade en die epos is nie soseer bloot 'n poging om die generiese of tydruimtelike begrensing op 'n postmodernistiese wyse te oorskry nie, maar 'n poging om 'n peiling te onderneem van die bestaande tradisies van vroeëre historiese en literêre artikulasies van Europeesheid, Westersheid, Afrikagerigtheid en spesifiek Afrikaansheid en Afrikanerskap. Uit hierdie perspektief word dit duidelik dat die parodiëring in die teks satiriese doelstellinge voor oë het. Stockenström se onderstreping van die magsbeheptheid, gulsigheid, egoïsme en vermetelheid van die mens in *Die heengaanrefrein*, veral in afdeling III, "Waarheen heengaan", ontbloot die edele mite van die Hugenote se 'vlug na Suid-Afrika' as een van kapitalistiese eksploitasie. Deur hierdie ontbloting en dekonstruering word die 'apolitiese' genre van die Europese refrein as 't ware verpolitiseer. In die geval van Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" (vgl. hoofstuk 7) bewerkstellig die aansluiting by die genre van die joernaal 'n bewustheid by die leser van die politieke gesitueerdheid van die teks: die landsreise het in wese gegaan om gebiedsuitbreiding, kolonisasie en eksploitasie. Die wildernis van Afrika word nie in hierdie gedigte gerepresenteer as 'n baaierd wat tembaar is of wat verower kan word en sodoende verlossing kan bewerkstellig nie. Ook word die pioniers en vlugtelinge nie voorgestel as hardwerkende siele nie, maar as magshonger individue, geldgierige entrepreneurs en selfgesentreerde persoonlikhede. Die najaag van die eiebelang ten opsigte van die Self, die taalgroep en die rassegroep soos vergestalt deur die Hugenote wys uit na soortgelyke voorbeelde in die Suid-Afrikaanse geskiedenis, en meer spesifiek die geskiedenis van die 'Afrikaner': die selfsugtige toeëiening van die ruimte en rykdomme van die land; die bevordering



van die Self en die onderdrukking van die Ander; en die eksklusivistiese proklamering van die "tuislande van voorkeur" (26) tydens die apartheidsbewind.

Deur die verbandlegging met die genre van die historiografie word die leser van Stockenström en Bekker se gedigte bewus van die politieke potensiaal van die poësie. Hierdie gedigte dwing ons om na te dink oor die geskiedenis, om dit te herinterpreteer en om te besin oor ons etiese verantwoordelikhede binne ons eie sosio-politieke konteks.

### 9.2.3 Soorte intertekste

Hoewel daar ter wille van analitiese oorweginge tussen twee 'hoofgroepe' intertekste onderskei kan word in die historiografiese metafiksie en metapoësie, naamlik dié van die geskiedenis en dié van die letterkunde, moet daar in gedagte gehou word dat hierdie onderskeid volgens vakdisipline of genre (in die wye sin van die begrip) geskied. Postmodernistiese romans, kortverhale en gedigte manifesteer 'n ryke verskeidenheid intertekste. Die intertekste wat in historiografiese metafiksie voorkom, word nie net ontleen aan die geskiedenis en aan die letterkunde (ernstig of populêr) nie. Gekanoniseerde tekste (sowel klassiek as kontemporêr), die Europese narratiewe en kulturele tradisie, en die produkte van die populêre kultuur kan almal aan intertekstuele parodiëring onderhewig wees (Hutcheon 1988:132-133 en 135). Die diskoerse van die postmodernisme bestaan ook uit strokiesprente, feëverhale en koerantberigte - almal kultureel belangrike intertekste. Hutcheon (1988:133) skryf:

Historiographic metafiction appears, then, willing to draw upon any signifying practices it can find operative in a society. It wants to challenge those discourses and yet to use them, even to milk them for all they are worth.

Kultuur-, ras- en gender-gebonde narratiewe tradisies word gebruik én misbruik om byvoorbeeld die 'andersheid van die Self' of die 'uniekheid' van 'n sekere groep mense (byvoorbeeld die Hugenote of die Afrikanerdom) intertekstueel te satiriseer. Ook word 'verskil' in terme van ras, geslag en klas onder die soeklig geplaas. Die parodiese vermenging van diskoersvlakke en diskoerssoorte in die historiografiese metafiksie daag die nosie van andersheid of verskil as koherent, monolities of oorspronklik uit, meen Hutcheon (1988:134). In *Die heengaanrefrein* word daar aansluiting gesoek by beide die 'wit' en 'swart' literêre en narratiewe tradisies. Naas die intertekstuele benutting van Westerse genres soos die ballade en die epos, word daar geput uit die 'swart' orale tradisie deur die intertekstuele gebruik van die inkantasie-effek en simbole uit die Afrika-konteks, veral in die refreingedeeltes oor die luiperd, die nooiensboom, die sekelmaan en die ster. Voorts word die tipies manlike wyse van skrywing sowel benut as bevraagteken. Die kenmerkend lineêre en chronologiese narratief van die manlike skryftradisie word wel gehandhaaf, maar telkens omvergewerp deur kenmerkende tegnieke van vroueskrywing, soos onderbrekings, uitbreidings en die voortborduur op bepaalde temas; die benutting van simbole soos bevrugting,



geboorte, bloed en kinders; en laastens die inbedding van drome of 'n surrealistiese droomsfeer in die 'sentrale' teks self.

#### 9.2.4 'n Postmodernistiese allegorie?

'n Belangrike geval van generiese intertekstualiteit wat nie in 8.3.3 betrek is nie, omdat dit beter in hierdie hoofstuk inpas, is dié van die allegorie. Met behulp van McHale (1987a:140-147) se teoretisering oor die postmodernistiese allegorie<sup>6</sup> as "indeterminate allegory" (McHale 1987a:142) sou beweer kon word dat *Die heengaanrefrein* as so 'n postmodernistiese allegorie funksioneer. So 'n allegorie is een wat oorgedetermineer is (dit wil sê wat tot te vele interpretasies kan lei - vgl. Lodge 1977a:44 se bespreking van die postmodernistiese strategie van "excess" of oordaad) en wat uit soveel verskillende ontologiese wêreldes bestaan dat die leser nie meer kan onderskei tussen 'metaforiese' (of tropologiese) en 'letterlike' wêreldes nie. Aangesien die hiërargie tussen hierdie wêreldes verval, ontstaan daar 'n ontologiese ossillasie tussen hulle, wat onbepaaldheid tot gevolg het. Of dit in *Die heengaanrefrein* die jagtersgegewe is wat allegoriserend funksioneer met die jagter as metafoor van die Hugenoot (en die mens in die algemeen), en of dit die Hugenotegegewe is wat as allegoriserend funksioneer, is nie 'n uitgemaakte saak nie. Ook sou gevra kon word of die wêreld van "diepseun" (21) self as tropologiese wêreld optree. Die grense tussen hierdie wêreldes staan beslis nie vas nie. Postmodernistiese allegorieë is ook dikwels parodies van aard. Omdat die parodie 'n vorm van selfrefleksie en selfkritiek is, is dit die wyse waarop 'n genre krities oor sigself kan besin. "Parody of allegory, then, is allegory reflection upon allegory", verduidelik McHale (1987a:145). Die ontologiese spanning tussen die metaforiese en letterlike wêreldes van die postmodernistiese allegorie maak die leser op die ou end bewus van die tekstualiteit van die teks - vergelyk McHale (1987a:145):

[A]llegory projects a world and erases it in the same gesture, inducing a flicker between presence and absence of this world, between tropological reality and 'literal' reality - literal in the *literal* sense of 'words on the page.' For what this flicker foregrounds above all is the *textuality* of the text. If you ask what is the 'realist' level of an allegorical text, the answer [...] can only be the words on the page in front of you.

Hoewel hierdie siening van McHale stand hou binne 'n Derridiaanse teksopvatting, wil dit vir my voorkom asof *Die heengaanrefrein* sigself oopstel na 'n empiriese wêreld of wêreldes 'buite' die teks; in hoofstuk 8 het ek juis hierdie soort grensoorskryding bespreek. Vir Hutcheon (1988) is dié die belangrikste kenmerk van die postmodernistiese romans wat sy bespreek het. Hulle is enersyds selfrefleksief, maar andersyds oopgestel na die wêreld.

### 9.3 Die jagter as interteks

Wanneer daar na *Die heengaanrefrein* gekyk word, word dit duidelik dat die intertekstuele ver-

<sup>6</sup> Sien ook Dovey (1988) se besinning oor die voorkoms van die allegorie in die postmodernistiese roman, veral in die werk van J.M. Coetzee.



wysings in die teks nie in die eerste plek ten doel het om die estetiese outonomie van die teks te verkondig nie, maar om die teks oop te maak na sowel die historiese as die literêre verlede. Ter ondersteuning van Hutcheon (1988:130) se opmerking dat die diskursiewe pluralisering in historiografies metafiksionele tekste daartoe lei dat die 'sentrum' van sowel die historiese as die fiktiewe narratief verstrooi word en dat die periferie nuwe waardes verkry, onderneem ek vervolgens 'n ondersoek na die interteks van die jagter in *Die heengaanrefrein*. Hierdie gegewe kom ook in die bekende gedig "Die eland" voor, asook in 'n groot verskeidenheid mites, legendes en volksverhale regoor die wêreld (Cirlot 1982:154). Hoewel daar in *Die heengaanrefrein* erkenning gegee word aan die sentrale figure - die Hugenote - word hulle dikwels ook in terme van die Ander en die eks-sentriese voorgestel: as Afrika-jagters wat met pyl en boog 'n stryd om oorlewing voer (12 en 15).

Op hierdie punt in die betoog moet dit ook duidelik gestel word dat hierdie hoofstuk ten doel het om as demonstrasie te dien van die funksionering van 'n enkele intertekstuele kompleks. Elders in die proefskrif moes ek as gevolg van ruimte-oorweginge die versoeking weerstaan om intertekstuele ekskursies te onderneem. Daar word dus in die res van die proefskrif slegs by uitsondering na ander gedigte in die Stockenström-oeuvre verwys, terwyl intertekstuele verbandlegging met ander gedigte in die Afrikaanse en in die wêreldletterkunde tot 'n minimum beperk word.

### 9.3.1 Wilma Stockenström se gedig "Die eland" as interteks

Dat *Die heengaanrefrein* nie 'n ingekapselde, selfgenoegsame teks is nie, maar 'n nodus of betekenisknoop binne 'n komplekse netwerk van (inter-)tekste, is reeds in hoofstuk 8.3.5 beweer. Die aandag is voorts gevestig op die interaksie tussen hierdie gedig en D.J. Opperman se *Joernaal van Jorik* (1949) en N.P. van Wyk Louw se *Tristia* (1962), spesifiek wat "Groot ode" betref. Sekere passasies in *Die heengaanrefrein* aktiveer ook *ander* Stockenström-tekste, waarvan die gedig "Die eland" uit die bundel *Van vergetelheid en van glans* (1976) een van die bekendste voorbeelde is. Bykomende netwerk-verbindings word myns insiens ook bewerkstellig met die San-mitologie<sup>7</sup>. Deur die benutting van die Afrika-oratuur ondermyn *Die heengaanrefrein* die siening dat dit 'n teks is wat slegs aansluit by die Europese tradisie van ballades en refreine.

Ter demonstrasie van die verskynsel van *postmodernistiese intertekstualiteit* word daar vervolgens ondersoek ingestel na die ironiserende dialoog tussen sekere passasies in *Die heengaanrefrein* en "Die eland". Uit die vele uitgebreide en gekompliseerde intertekstuele netwerke in *Die heengaanrefrein* is spesifiek hierdie een gekies omdat dit aansluit by die sentrale tematiek: dié van syn, strewe en sterflikheid. In dié passasies in die Stockenström-tekste word herhaaldelik gebruik gemaak van die metafoor van die jagter, wat in sekere sin as 'prototipe' optree van die mens wat uitreik na die onbekende. Die jagter "korrel na die hart van die maan", hy "mik", hy "lê aan na die

<sup>7</sup>

Dit is nie ter sake of hierdie verbindings intensioneel deur die skrywer 'bewerkstellig' is nie. As 'medeskrywer' van die teks kan ook die leser sodanige verbindings 'bewerkstellig'.



maan se wit", "[h]y skiet", en hy wil "tref met sy skoot" (12)<sup>8</sup>. Die voorstelling van die jagter-figuur in *Die heengaanrefrein* is nie dié van 'n onskuldige kind van die natuur nie. Deur die superponering van San-jagter en Hugenoot word die aandag gevestig op die algemeen menslike problematiek. Net soos die Europeër (Nederlanders, Franse, Engelse) maak ook hierdie jagter hom skuldig aan verowering, vernietiging, ondermyning en koloniserings. Hierdie passasies (12, 13 en 15) is myns insiens nie 'n onskuldige dialoog met "Die eland" nie, maar 'n kritiese herlees en parodiëring daarvan. Die geparodieerde gedig ("Die eland") werk terselfdertyd ironies in op die parodiërende teks (die betrokke passasies uit *Die heengaanrefrein*). Meer nog: hierdie literêre gesprek loop parallel met 'n ander dialoog, naamlik dié met die geskiedenis waarin albei tekste ingebed is. Hierdie soort dubbeldiskoers is volgens Hutcheon (1988:124) tipies van die postmodernistiese intertekstualiteit.

Die klassiek geworde gedig "Die eland" het in die jare 1985 en 1986 'n behandeling te beurt geval wat vir min ander gedigte in Afrikaans beskore is (vgl. Van Rensburg 1986:18)<sup>9</sup>. Dat "Die eland" besonder geskik is vir 'n strukturalistiese analise, blyk uit die deeglike en insiggewende bespreking van Cloete (1985: 177 e.v.) in *Gids by die literatuurstudie*, 'n geïnstitusionaliseerde akademiese handleiding waarin "Die eland" die voorbeeldgedig is. Dit is nie my voorneme om hier 'n gedetailleerde analise van die gedig te onderneem nie, maar om met behulp van 'n postmodernistiese leesstrategie enkele aspekte uit te wys wat nie noodwendig in 'n streng teksgebaseerde bespreking aan bod sou kom nie, en om hierna die interaksie tussen sekere passasies in *Die heengaanrefrein* en "Die eland" na te gaan.

#### Die eland

Dat die klein-klein handjie se aanraak  
die eland laat opspring en rooi en vaal draf  
dit is die wonder wat hom voltrek in die grot

geel vinger rooi klei dit is die wonder  
die eland lewend geraak op die wand van klip  
die groot geel mensie en die klein bruin eland

die groot oker dier staan op uit die stof  
en bekyk die lewe gelate gevef  
uit die bek van die grot by die bak ghwarriebos

menseskepsel loop uit uit die bakkrans  
uit na die vaal trop doer teen die vlak  
om die wind te skep en die kort pyl te skiet

om die bok te skep met die horings swart  
en die buik so vaalrooiskurf teen die vaalplakklip  
en die sterk pote en die stomp stert en die riffelkwakkie

dit is die wonder wat hom voltrek as die pyl  
in die hand wat hand bly kwas word  
hand wat die klip laat leef

hand wat laat leef lewende hand  
doop in slang en gifbol se gif die pyl  
en span die boog breed soos die horison

na die teiken geteken teen die groot-groot lug.

<sup>8</sup> In aansluiting by *Die heengaanrefrein* word die manlike voornaamwoordsvorm gebruik wanneer daar in hierdie studie na die jagter verwys word. Indien die jagter beskou word as 'prototipe' van die mens, as 'universele mens', dus, word die vroulike geslag óók hierby ingereken.

<sup>9</sup> Elders spekuleer ek oor die redes vir hierdie bemoeienis met "Die eland" (Foster 1987:3). Vir heelwat lesers wat bekend is met Stockenström se eerste drie bundels, het haar *Monsterverse* vreemd voorgekom. Dit is 'n bundel met 'n nuwe repertorium van 'vreemde' dieregedigte (in vergelyking met veral *Van vergetelheid en van glans*). In 'n onderhoud met Welma Odendaal met haar voer, sê Stockenström (Odendaal 1988:48): "[E]k het probeer monsters aanvoel in die land. Ek wou nie, ag, die tipiese tokkelossie of dit of dat vat wat nou weer skilderagtig gaan wees nie, toe het ek my eie soort monsters geskep en, god! daar blyk almal toe insekte te wees!" Die wegbeweeg in *Monsterverse* van die 'skilderagtige' het myns insiens die aandag opnuut gevestig op die meer 'tradisionele' eland-gedig sodat dit met hernieuwe belangstelling bestudeer en ontleed is (Foster 1987:3; die woord *tradisionele* het hier betrekking op die diere-onderwerp, nie op Stockenström se hantering van die gegewe van grotskildering nie).



Deur die siening van die "wonder wat hom voltrek in die grot" slaag "Die eland" daarin om 'n hele literêre tradisie te laat vibreer, meen Kannemeyer (1983:522), byvoorbeeld die vyfde afdeling van Opperman se *Joernaal van Jorik* (1949) en die gedig "Vuurbees" uit *Dolosse* (1963), asook Van Wyk Louw se "Groot ode" uit *Tristia* (1962). Kannemeyer (1983:522) stel dit dat 'n mens sou kon sê dat Stockenström met "Die eland" by 'n verwante siening van Opperman aansluit en dat sy in die beeld van die primitiewe kunstenaar haar voorlopers gehad het. "Tog is haar hele siening nuut en bou sy met nietige middele 'n verrassende beeld van die kunstenaar se uitreik na die 'groot-groot lug' op", meen hy. Waarom hy hierdie siening as "nuut" beskou, spel hy nie uit nie.

Met behulp van die teoretisering van Hutcheon (1988) sou beweer kon word dat "Die eland" 'n voorbeeld van historiografiese metapoësie is, een wat aansluit by die numineuse digkuns van die postmodernisme. Nie net word daar intertekstueel teruggegryp na die geskiedenis van die San-/Khoisan<sup>10</sup> deur die kleingeskiedenis van 'n jagter-skilder (as anonieme 'verteenwoordiger' van San/Khoisan-sjamine in die algemeen) ten tonele te voer nie, maar ook word intertekstueel teruggegryp na die genre van die orale Afrika-kuns deur die herhalings- en inkantasie-effek. Binne 'n poststrukturealistiese raamwerk is die problematisering van referensialiteit besonder insiggewend. Dit is myns insiens juis op hierdie punt waar "Die eland" opmerklik verskil van die werk van voorgangers en van die gestaltepoësie en die laaggedigte van die veertiger- en vyftigerjare. "Die eland" ondermyn enige poging om die 'teksboodskap' noukeurig te dekodeer, of om netjies tussen 'gestalte' en 'toepassing' te onderskei, of om die betekenisstrata suksesvol af te baken. Tussen skepper en skepping, skilder en jag, 'werklike' eland en 'getekende' eland kan daar nouliks onderskei word (vergelyk Cloete 1985 se pogings tot ontrafeling van 'werklikheid' en 'kunsskepping' in veral die afdelings "Semantiese aspekte" en "Sintaksis"). Betekenaars en betekendes staan in so 'n onsekere, onstabiele verhouding, dat daar nie tot 'n finale, koherente interpretasie gekom kan word nie - iets wat vir die modernisme die ideaal is (wat nie beteken dat laasgenoemde die beginsel van meervoudigheid ontken nie). Pyl word kwas en kwas word pyl, teiken word teken en teken word teiken in 'n proses van nimmereindigende semiosis. Konsepte soos *werklikheid*, *kuns*, *primitiwiteit*, *sublimasie* en *referensialiteit* word op subtile wyse bevraagteken.

Hierdie problematisering wek ander vrae op, vrae wat dikwels in postmodernistiese studies voorkom en wat onderlê word deur 'n desentreringstrategie: Wat sou gebeur indien die leser die gekanoniseerde, feitlik geïnstitusionele 'kunsteoretiese interpretasie' van die gedig (wat soms neerkom op 'n verromantisering van die 'edele barbaar') vir 'n wyle laat vaar? Word die San/Khoisan-jagter nie hier bloot as 'gestalte' geapproprieer of gekoloniseer ter wille van meta-poëtiese doeleindes nie? Is Stockenström en haar eland-gedig nie self aandadig aan die perpetu-

<sup>10</sup>

Daar word beweer dat die San en die Khoikhoi nie welomskrewe afsonderlike groepe was nie en dat kruiskulturasie algemeen voorgekom het (vgl. Lewis-Williams 1996:19-20 en 38). In hierdie studie word die terme *San* en *Khoisan* albei gebruik, maar nie die ouer vorm *Boesman* nie (tensy dit in 'n aanhaling voorkom) weens die negatiewe konnotasies daaraan verbonde (vgl. Boshoff en Nienaber 1967:173 se *Afrikaanse etimologieë*); dié woord is waarskynlik afkomstig van die Nederlandse woord *bos(ch)jesman*.



ering van die vele mites oor die San/Khoisan nie? Vind daar in "Die eland" 'n herskrywing of supplementering van die geskiedenis plaas? Ek wil waag om te beweer dat die heraktivering van "Die eland" in *Die heengaanrefrein* nie bloot ten doel het om estetiese tradisie binne die letterkunde te dien nie, maar dat dit hier gaan om 'n parodiëring wat aspekte van historisiteit en historiografie wil problematiseer - aspekte wat myns insiens sentraal staan in *Die heengaanrefrein*.

In 'n poging om antwoorde op die vrae in die vorige paragraaf te probeer vind - vrae wat duidelik 'n ideologiese strekking het - wil ek kortliks stilstaan by die betekeniswaardes van die woord "teiken" in die slotreël en "Die eland". Dit word gedoen deur intertekste uit die San-kultuur en veral die San-religie te benut. Hierna word aandag bestee aan die tydsaspek van die gedig en die publikasiedatum van die bundel. Ten grondslag aan hierdie bespreking is die idee van die Hugenoot en die mens in die algemeen as die groot jagter met 'n onversadigbare verlange en 'n gebrek aan selfbeheersing; die vervloekte jagter op sy ewige, helse jagtog (Cirlot 1982:154), soos opgeroep in *Die heengaanrefrein*.

### 9.3.2 Die teiken geteken teen die groot-groot lug

Waar die jagter in *Die heengaanrefrein* "korrel na die hart van die maan" en "die blou vlies van die lug deurboor" (12), mik die jagter van "Die eland" na "die teiken geteken teen die groot-groot lug". Waarna hierdie "teiken" verwys, kan nie met sekerheid gesê word nie. Cloete (1985:178) meen dit is die son, "die lewegewer, volgens die konvensionele simboliek"<sup>11</sup>; die jagter skiet "dus nie om dood te maak nie, eerder om die lewe tot doel te hê óf selfs om 'n kosmiese lewensdoel te bereik". In aansluiting by die titel van die gedig sou ook beweer kon word dat die "teiken" die eland self is, geteken deur 'n 'groter skepper' (/Kaggen?) teen die "groot-groot" lug van die 'groot skepping'. Hoe dit ook al sy: die woordkeuse "teiken" vestig die aandag op sigself omdat dit ietwat uit die toon val. Dit wek veral assosiasies met 'n skyf waarna geskiet word (HAT); figuurlik gesproke kan dit ook beteken iets waarna gestreef word of 'n doelwit. Boshoff en Nienaber (1967:639) se *Afrikaanse etimologieë* gee dit aan as doebiet van die woord *teken*, alleen in die betekenis van doel, skyf, voorwerp om na te gooi of te skiet (Nederlands *te(e)ken*)<sup>12</sup>. Stockenström se gedig bied nie finaal uitsluitel oor die "teiken" nie. Is dit die son? Is die eland wat in die titel benoem word die "teiken" wat die sjamaan in die oog het en wat hom sy boog laat span? Is die implikasie dat die eland wat "geteken" (nageteken of gerepresenteer) is, dat dít ten slotte die "teiken" word? En hierdie gerepresenteerde eland - is dit nou die eland wat op die rotswand geskep is deur 'n San-sjamaan of die eland wat in die 'werklikheid' geskep is deur die

<sup>11</sup> Na hierdie interpretasie word teruggekeer wanneer die jagter-passasies in *Die heengaanrefrein* bespreek word.

<sup>12</sup> Die woord *teiken* is volgens *Afrikaanse etimologieë* (Boshoff en Nienaber 1967:639) afkomstig van die Middelnederlandse woord *teken/teiken*. Laasgenoemde kom nog in die 17de eeu en tans in dialekte voor. Verbande kan gelê word met die Hoogduitse vorm *zeichen* en met Engels *token*, wat verband hou met *teach*. Hierby kan gevoeg word die Afrikaanse werkwoord *teiken* en die Nederlandse *tekenen* (dialekties *teikenen*); by Van Riebeeck kom *teyckenen*, *teycken(s)*, *aen-laffteyckeninge* voor.



godheid of 'oorspronklike' sjamaan, /Kaggen (Lewis-Williams 1988:33)<sup>13</sup>? En waarna verwys die teken "eland" self? Werklike diere, representasies in die rotsskilderkuns of simboolgestaltes? Is die teiken, wat eintlik 'n teken is, nie die proses van *be-teken-ing* as sodanig nie? Is die "teiken" van die gedig nie die onderwerp van representasie self nie?

Dit is duidelik dat die rotstekening wat in Stockenström se gedig gerepresenteer word, een is van 'n lewende eland, nie 'n sterwende een nie. Van hierdie soort rotstekeninge bestaan daar duisende en hulle word meestal volgens die estetiese en narratiewe benaderings bestudeer. In eersgenoemde benaderingswyse word aandag bestee aan kunsaspekte soos kleur, perspektief en superponering (Lewis-Williams 1996:12 e.v.); in laasgenoemde benaderingswyse word die narratief van die leefwyse en kultuur van die San nagegaan en intertekstueel betrek (Lewis-Williams 1996:22 e.v.). Die narratiewe benadering verklaar nie die oor-representasie van die eland as onderwerp in die rotskuns van Suider-Afrika nie. Dat dit 'n aanduiding is van die belangrikheid van elandvleis in die dieet van die San, is 'n argument wat nie opgaan nie. Die plantkos wat deur die vroue versamel is, het immers die grootste deel van die dieet uitgemaak, en daarna klein diertjies wat meestal met wippe en strikke gevang is (Lewis-Williams 1996:80; ook 24-25<sup>14</sup>). Die aandeel van die vroue aan die 'ekonomie' van die San word egter verbloem deur die elandtekeninge, wat volgens Vinnicombe 'n sterk manlike gemerktheid toon, "a distinctly masculine bias" (vgl. Lewis-Williams 1996:80). Deur die tekeninge word die manlike dominasie in die genderverhoudinge van die San dus geperpetueer. Soms word beweer dat die eland-tekeninge 'n soort towerformule was om 'n goeie jagtog te verseker of dat dit 'n metode van danksegging was ná 'n suksesvolle jag. 'n Volwasse elandbul kon immers 'n hele paar San-gesinne etlike dae aan die lewe hou. Vinnicombe (1976:166)<sup>15</sup> meen egter dat die groot getal eland-tekeninge nie bloot geskep is om 'ekonomiese' redes nie, maar dat dit eerder verband hou met sosiale en metafisiese behoeftes: "Bushman cosmology focused more attention on the eland than can adequately be explained by purely material needs."

Die metafisiese aspek van die eland is reeds vroeër betrek in die interpretasies van Van der Spuy (1981:72) en Gilfillan (1985) (sien ook Foster 1995). Dat die eland 'n belangrike plek beklee in die San-metafisika, aktiveer voorts die "Vuurbees"-interteks uit Opperman se bundel *Dolosse* (1963)<sup>16</sup>. Dat Opperman in "Vuurbees" die aandag vestig op die metafisiese kwaliteite van die

<sup>13</sup> Barthes (1984:142) vestig ook die aandag daarop dat die verantwoordelikheid om te narratiseer nie by die gewone mense gelê het nie, maar by die sjamaan, wie se *performance* miskien bewonder is, maar nie sy genialiteit nie.

<sup>14</sup> Van Rooyen (1995:75) skryf dat hoewel die veldkos gesond genoeg is, met 'n hoë mineraal- en vitamieninhoud, dit nie vullend is nie: "behoefte nommer een is vleis, met 'n byna religieuse bekoring". Elders skryf Van Rooyen ook oor die jagpraktyke en die man se rol as "voorsiener" (1995:94) - vgl. Van Rooyen (1995:34-41 en 89-91).

<sup>15</sup> In die inleidende hoofstuk van die reeds genoemde *Gids by die literatuurstudie* verwys Charles Malan (1985:12 en 20) vlugtig na hierdie bron, maar hy betrek dit nie in sy bespreking nie.

<sup>16</sup> Opperman se "Vuurbees" is 'n belangrike interteks ten opsigte van die jagter-passasies in *Die heengaanrefrein*. Hoewel die buffel slegs ingestel is op drif en oorlewing, word dit tot metafisiese simbool verhef. Die mens, met "sy redelikheid, tydsbewussyn, ewigheidsbesef en drang tot onsterflikheid deur beswering en kunsskepping", loop egter die gevaar om die "vuurbees in homself" te laat botvier, soos wat blyk uit die progressie in die vers en die verskillende betekenisse waarin die buffel sy verskyning maak: "dierlike drif - beswerende verheffingsimbool - [Die voetnoot word op die volgende bladsy vervolgt.]



rotstekening van die buffel (klaarblyklik dié van die Altamira-grotte in Spanje), sluit aan by Vinnicombe (1976:181) se mening:

[B]y re-creating visible eland upon the shelter walls, Man the Hunter was reconciled with Kaggen the Creator, thereby restoring the balance of opposing forces that was so necessary for the well-being of the Bushman psyche. Through the eland, the Bushman established and maintained communication with his god. Through the eland, the eternal cycle of sacrificing life in order to conserve and promote life, was ritually expressed.

Vinnicombe se benaderingswyse ressorteer onder die derde soort benadering wat Lewis-Williams (1996:22 e.v.) noem, naamlik die interpretatiewe (naas die reeds genoemde estetiese en narratiewe benaderings)<sup>17</sup>. Onlangse navorsing toon aan dat die beswymingsdanse en die geesteservaringe van sjamane ten nouste verbonde is met die rotsskilderinge. Normaalweg is die trans (beswyming of vervoering) sonder hallusinogene middels bewerkstellig; ritmiese dans, musiek, hiperventilasie en intense konsentrasie is voldoende om 'n verhoogde bewussynstaat te bewerkstellig. In hierdie toestand word skakeling met die bonatuurlike verkry.

Die San beskou die alledaagse werklikheid en die bonatuurlike werklikheid albei as "eg" (Lewis-Williams 1988:32). Trans-ervaringe word dikwels in die rotskuns uitgebeeld deur 'n reeks metafore en hallusinasies waarby die onderskeie kunstenaars hul eie "insig en begrip" gevoeg het (Lewis-Williams 1988:33). Een van hierdie metafore is juis dié van die eland - simbool van die krag en geilheid wat glo in sy vet geleë is. Vir die San bestaan daar parallele tussen die gedrag van 'n sterwende eland en dié van 'n sjamaan wat 'n trans belewe; die woord *sterf* is juis gebruik vir die toestand van beswyming (Lewis-Williams 1996:53). Wanneer 'n sjamaan<sup>18</sup> dans en die krag van die eland in hom begin 'kook' en in die ruggraat optrek (Lewis-Williams 1996:28 en 1988:33)<sup>19</sup>, trek sy maagspiere pynlik saam en buig hy vooroor totdat sy bolyf byna reghoekig op sy bene staan. Hy bewe en sweet oormatig, bloed stroom by sy neus uit, sy kop sak vooroor, hy begin struikel en val uiteindelik neer<sup>20</sup>. Wanneer 'n eland doodgaan, is sy houding en gedrag feitlik dieselfde: die bok laat sy kop sak, hy sweet en ril, bloed loop by sy neus uit en sy hare staan orent. Die vele afbeeldings van sterwende elande het waarskynlik ten doel om die vrystelling van 'elandkrag' metafores te representeer: die kontak met die bonatuurlike, die spirituele. In *Die heengaanrefrein* vind hierdie gegewe 'n weerklank in intertekstuele verwysing op p. 14 en 15. Deur middel van die krag van die geloof of die metafisiese kan "alles vermag word". Dié kragtige werking kan opgemerk word "tot /in die newels met die kurwes van die menslike ruggraat / tot in

onbeheerste instrument in diens van 'n bese intellek" (Kannemeyer 1983:144-145).

<sup>17</sup> In *Believing and Seeing* sit Lewis-Williams (1981:3 e.v.) sy semiotiese benadering in besonderhede uiteen (hy gebruik die teorieë van Charles Peirce en Charles Morris).

<sup>18</sup> Volgens Lewis-Williams (1996:28) was sowat die helfte van die mans en een-derde van die ouer vrouens in enige San-groep sjamane.

<sup>19</sup> Gloeiende kole word soms 'geëet' om die brand in die binneste mee 'af te koel' - vgl. Damon en Craig Foster se film *The Great Dance* en Van Rooyen (1995:147). Sien ook Van Rooyen (1995:52-54 en 63) in verband met die dans en trans-ervaringe.

<sup>20</sup> Aan die drie stadiums van hallusinasie wat die sjamane ondervind, bestee Williams (1996:55 e.v. en 1988:34-35) uitvoerig aandag, ook wat betref ondersoeke op neuropsigologiese gebied. Hierdie aspek val egter buite die bestek van my studie.



die rondtrekkende woestyne van die al". Die geloof vuur die mens aan om uit te reik tot by die "skynende limiete". Tog kan daar soms in hierdie onbeperkte en onbegrensde dimensie 'n "gepiep" gehoor word. Soms klink daar "in 'n vlakte van mane 'n grom / diep in die binne-oor van die geheue, [...] diep / in die binneste bedde waar die tyd / op tyd drup in die jagter se hart".

In Stockenström se eland-gedig is daar - soos reeds gesê - nie 'n voorstelling van 'n sterwende eland nie, maar van 'n eland wat deur die tekenhandeling "opspring en rooi en vaal draf" (in *Die heengaanrefrein* word daar klem geplaas op die vele gedaantes van die dood). Ter bevestiging van kunsskepping as 'n 'lewegewende' beginsel kom die woord *lewe* ook herhaaldelik en in verskillende gedaantes in die teks voor. Deur die benutting van kulturele en veral religieuse intertekste kan tot die afleiding gekom word dat die rotsskildering in die gedig en die gedig self 'n viering van die lewe is, van krag, kreatiwiteit, die syn en van die metafisiese. Dat die woord *San* (of "*Boesman*") self nie in die teks voorkom nie, vergroot vir Cloete (1985:178) die "toepassingsveld" van die gedig:

[D]it gaan, met die Boesman as prototipe, ten slotte in omvattende en algemene sin om die 'menseskepsel' (4.i) wat sy skeppingsaktiwiteit oor sy vernietigingsdrang kán laat triomfeer.

### 9.3.3 Die jagter as tydlose verskynsel?

Maar "gaan" dit bloot om die triomfering van die "skeppingsaktiwiteit oor [die] vernietigingsdrang", soos wat Cloete (1985:178) dit stel? Kyk 'n mens na sy bespreking van die tydspek wil dit inderdaad voorkom asof "Die eland" bloot 'n verheerliking van kuns in die wydste sin van die woord is. Ter wille van die argument haal ek redelik volledig aan uit Cloete (1985:187):

Ons voorbeeld handel oor 'n prehistoriese gebeurtenis. Tog is die ontstaan van die skildery en die lewendmakende van die kuns in die teenwoordige tyd gestel, wat dit nie net semanties nie maar ook temporeel 'n *gebeurende* wonder maak.

In 1.iii blyk dit immers dat die wonder besig is om hom te voltrek in die gedig. Dit blyk uit alles dat dit 'n wordende gebeure is. Die teiken is dan in die slotvers reeds geteken.

Die lewendmakende van die kuns, gedemonstreer aan die prehistoriese rotsskildery, soos dit vertel is in die teenwoordige tyd, maak die tyd een van die sterkste kokommunikatiewe elemente in die gedig, wat sê dat kuns durend, lewend, behoudend is.

Dat Stockenström in hierdie gedig die teenwoordigetydsvorm hanteer, sou binne 'n modernistiese raamwerk verklaar kon word as 'n tegniek om 'preservering' of 'tydloosheid' of 'n ewigheidsdimensie' te bewerkstellig<sup>21</sup>, soos wat ek reeds in hoofstuk 3.7 van hierdie studie ten opsigte van Van Wyk Louw se gedig "Die beitelkje" betoog het. Met gebruikmaking van Claude Lévi-Strauss se strukturalistiese teorie oor die verskynsel van totemisme sou verder geredeneer kon word dat die eland hier as 'totem' dien om 'n 'totemistiese versoening' te bewerkstellig tussen die voortgaande

<sup>21</sup> Vergelyk die volgende aanhaling van Bradbury en McFarlane (1985:50) wat ek reeds in hoofstuk 3.2 benut het: "Hence there is a preservative element in Modernism, and a sense of primary epistemological difficulty; the task of art is to redeem, essentially or existentially, the formless universe of contingency. Reality is not a material given, and nor is it a positivistic historical sequence. The act of fictionality thus becomes the crucial act of imagining; and Modernism thus tends to have to do with the intersection of an apocalyptic and modern time, and a timeless and transcendent symbol or a node of pure linguistic energy." Sien voorts Spanos (1979:120) (vergelyk hoofstuk 4.3.5 van my proefskrif).



beweging van die tyd en die ewige of tydlose momente; tussen kunstenaar en onderwerp (ook tussen Stockenström en hâar onderwerp); tussen feit en fiksie. Dié soort leestegniek het ek in my M.A.-studie benut ten opsigte van enkele dieregedigte uit Stockenström se *Monsterverse* (Foster 1987:41; ook Foster en Gilfillan 1989). In sodanige strukturalistiese studies is terme soos *versoenning*, *oorbrugging*, *oplossing*, *verlossing*, *integrasie* en *koherensie* sentrale begrippe. Word 'n postmodernistiese leesbenadering egter gevolg, kan daar ook aandag bestee word aan perifere aspekte en aan sake wat juis weerstand bied teen die idee van eenheid en konsensus.

In 'n 'postmodernistiese skuif' kan die teenwoordigetydsvorm geplaas word naas 'n ander temporele aspek, naamlik die publikasiedatum van die bundel *Van vergetelheid en van glans*: 1976. Omdat verskyningsdatums van bundels nie in streng teksgebaseerde analyses veel aandag geniet nie, word so 'n postmodernistiese skuif juis uitgelok deur die plasing van die bundeltitel en publikasiedatum direk onder die gedig in die antologie *Poskaarte* (Foster en Viljoen 1997). Temporele kontekstualisering van die gedig maak die leser bewus van die literêre, sosiale en politieke klimaat van die laat-sewentigerjare. Uit 'n literêre oogpunt is dit duidelik dat die Afrikaanse digkuns in hierdie jare nog oorheers is deur wit skrywers, en nie deur 'mense van kleur' nie. Sosio-polities gesien is die datum 1976 ook gelade: dit was die jaar van die Soweto-skoolopstand teen die afdwing van Afrikaans in swart skole.

Teen hierdie agtergrond skryf Wilma Stockenström dan 'n gedig oor 'n "prehistoriese gebeurtenis" - soos wat Cloete (1985:187) dit stel. Pre-histories? Uit wie se perspektief? Wanneer begin die 'Suid-Afrikaanse' geskiedenis? Met Jan van Riebeeck se aankoms in Kaapstad? Wat word met die term *prehistories* bedoel? Van die oudste San-kunswerke in Namibië word geskat op tussen 25 000 en 27 000 jaar oud; teen die middel-negentiende eeu was die kunsvorm waarskynlik uitgesterf (Lewis-Williams 1996:11 en *Reader's Digest Illustrated History of South Africa* 1988:23).

Oor al die historiese intertekste waarin "Die eland" ingebed is, kan nie hier uitgebrei word nie. Ek volstaan deur te verwys na Lewis-Williams (1996:11, 19-20 en 84 e.v.), wat die aandag vestig op die migrasie van swart veeboere vanuit die noorde na die land wat die Khoisan toe reeds millennia lank bewoon het; die koloniserings van die tradisionele grondgebied van die San deur die wit koloniste; die massale uitwissing van die wild; die sogenaamde strafkommando's wat vanaf die einde van die agtiende eeu op die 'Boesmans' 'jag' gemaak het ("killing the San as if they were vermin" - Lewis-Williams 1996:86); en op die vele wanvoorstelling oor die 'skuld' van die San aan hul eie ondergang. Die jag op die San was teen die Eerste Wêreldoorlog blykbaar afgelope, hoewel daar beweer word dat boere tot in die vyftigerjare lede van San-groepe 'gevang' het om op hul plase te kom werk (Lewis-Williams 1996:89 en Van Rooyen 1995:41-42). Teen die sewentigerjare was die San byna totaal uitgesterf. In die suide van die land was daar nie meer San oor nie, en in die Kalahari-woestyn in Namibië en in Botswana het enkele groepe nog probeer oorleef. In 1970 het die Ju/wa-San die grootste deel van hul grondgebied verloor toe die Suid-



Afrikaanse regering as deel van die apartheidsbeleid 'n San-'tuisland' geskep het, wat ietwat groter as hul tradisionele gebied was, maar nie geskik vir 'n bestaan van jag en versamel nie; die habitat van wild soos die eland was vernietig. In 1978 het die Suid-Afrikaanse Weermag 'n militêre basis in die gebied gevestig. Heelwat van die San het gemeen dat hulle geen ander keuse gehad het as om by die Weermag aan te sluit nie. Hul legendariese spoorsnyvermoëns is uitgebuit en hulle is aangemoedig om SWAPO as die 'vyand' te sien (Lewis-Williams 1996:89). Die dilemma waarin die San hulle teen dié tyd bevind het, word uitgedruk deur *!Toma* in John Marshall se film *N!ai*, die verhaal van 'n *!Kung*-vrou (aangehaal deur Lewis-Williams 1996:90):

The soldiers will bring fighting here. We're good people. We'd share the pot with SWAPO. But these soldiers are the owners of fighting. They fight even when they play, and I fear them. I won't let my children be soldiers, the experts at anger.

Verval van die San se leefwyse en kultuur het hierna spoedig ingetree; drankmisbruik is aan die orde van die dag (Van Rooyen 1995:27, 69 en 99). Die 'kunsmatige' en 'beskutte' huisvesting in tente en hutte in Namibië, by Smitsdrif in Noordwes-Kaapland en in die 'reservaat' by Kagga-Kamma onderstreep myns insiens die situasie van ontworteling en ontwrigting waarin die oorblywende San-families hulle bevind (vgl. Van Rooyen 1995:100). Uitbuiting en onderdrukking van die San neem verskillende vorme aan. So word hulle soms as toerisme-atraksie 'benut'. In Namibië word die Ju/'hoansi deur die "groter geboude swart mense" onderdruk, skryf Van Rooyen (1995:142). Selfs in die skool is daar intimidasie deur Damara- en Herero-kindere. Slegs enkele San probeer nog om die tradisionele leefwyse voort te sit. Die meeste van die mense in die San-gebied beskik glad nie meer oor die vaardigheid om te jag nie; dit is drie of vier geslagte laas beoefen. Lewis-Williams (1996:90) skryf:

It is popular books and films that keep alive the myth that the Kalahari is still an idyllic land of people living close to nature. The media portray them wearing skins and clutching bows and arrows, unable to comprehend the modern world, baffled by Coca-Cola bottles. They are never shown as dispossessed and suffering grinding poverty, yet, at the same time, struggling to establish themselves as farmers.

Damon en Craig Foster se dokumentêre film *The Great Dance* (2000) bied 'n poging tot 'regstelling' van hierdie mediabeeld (dit geld ook Van Rooyen 1995). Die oorlewingstryd van drie San-jagters en hul families word op besonder treffende wyse oorgedra. Hulle bevind hulle as 't ware in twee verskillende heterotopiese ruimtes: dié van 'n jagtersbestaan en dié van die verbruikersamelewing. Hulle gebruik nog steeds pyl en boog en spies, maar agtervolg hul prooi in hul verflenterde denimklere en dans op maat van die musiek oor 'n transistorradio.

'n Vraag wat nou gevra kan word, is of die representasie van die jagter-kunstenaar in "Die eland" nie bydra tot die voortsetting van stereotiperende beelde van die San nie. Miskien wel. Ek wil waag om te beweer dat die intertekstuele verwysings na die jagter-gegewe in *Die heengaanrefrein* die leser juis hiervan bewus maak. Wanneer die eland-gedig gelees word as 'n nodus of betekenis-knoop binne 'n netwerk (of: netwerke) van intertekste (vgl. Van Gorp 1991:196 en Hutcheon



1988:127), kan dit egter myns insiens beskou word as selfironiserend en selfondermynend. Die geskiedenis van die San is feitlik afgelope; die enigste toegang wat ons tot hulle kan kry, is deur middel van tekste: hul eie rotstekeninge; die taalkundige ondersoeke van Wilhelm Bleek, sy skoonsuster, Lucy Lloyd, en sy dogter, Dorothea; en die navorsing van historici en antropoloë. Ten opsigte van die teoretisering oor die San vra Lewis-Williams (1996:4) tereg:

Are they really objective, 'scientific' explanations, or do some beliefs about the art actually project a view of the San that underwrites a particular political position, just as a way of recounting history can justify a group's political domination? Have books on rock art tended to support beliefs about the inevitability of Western power? Has the ideology of Western domination obscured the true nature of San rock art?

Hierdie aanhaling onderstreep Hutcheon (1988:122 en 128) se siening dat ons kennis omtrent die verlede sosio-polities en kultureel gedetermineer is. Daarom betoog sekere historiograwe, antropoloë en letterkundiges dat hulle hulself en hul teorieë gereeld aan hersiening moet onderwerp.

Deur die teenswoordigetydsvorm van "Die eland" te jukstaponeer met die publikasiedatum en historiese en ander intertekste te betrek, kan die leser bewus word van die skrynende paradoks dat die "klein-klein handjie se aanraak" *nooit weer* die eland sal kan "laat opspring en rooi en vaal draf" nie. Die boog sal *nooit weer* gespan kan word "na die teiken geteken teen die groot-groot lug" nie<sup>22</sup>.

#### 9.4 Nuwe teikens in *Die heengaanrefrein*: Die sku pondhaas as moontlikheid

Die bestendigingsdrang wat in 'n modernistiese (kunsteoretiese) interpretasie van 'n gedig soos "Die eland" voorrang sou geniet, is in die vorige hoofstukafdeling gesupplementeer met 'n ideologiese (sosio-politieke) dimensie deur die jukstaponerings van die teenwoordigetydsvorm en die publikasiedatum en die byles van 'n verskeidenheid intertekste. Deur die eksplisiete heraktivering van "Die eland" in sekere passasies in *Die heengaanrefrein* (12, 13 en 15) word die intertekstuele gesprek verder gevoer, en wel binne 'n sterk ideologiese konteks - dié van 'n kultuurfees van 'n bepaalde segment van die bevolking.

In 'n teks wat veronderstel is om die lewe en sterwe van die Hugenote te vier, definieer Stockenström hulle juis in terme van die byna uitgestorwe, naamlose Ander - dié etniese groep wat die land oorspronklik bewoon het en wat dikwels weggelaat is uit weergawes van die 'Suid-Afrikaanse' geskiedenis of wat op patroniserende wyse daarin voorgestel is. Terselfdertyd word die San nie in *Die heengaanrefrein* opgehemel nie en vind die leser geen 'tradisionele' representasie van 'n 'outentieke' San-jagter nie, maar 'n oormekaarskuif van verskillende figure uit verskillende brokke van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. Hierdie gesuperponeerde aanbieding is nie 'n

<sup>22</sup>

Die snaar van die boog "breed soos die horison" het finaal gebreek - vergelyk die woorde van die pa van Dialkwain wat getreur het oor die dood van sy leermeester, die reënmaker !Nuin-/kuiten (Lewis-Williams 1996:86): "People were those / Who broke for me the string. / The place does not feel to me, / As the place used to feel to me, / On account of it. // For, / The place feels as if it stood open / before me, / Because the string has broken for me. / Therefore, / The place does not feel pleasant to me, / On account of it."



onskuldige daad wat ten doel het om die idee van universele geldigheid binne 'n gelaagde maar koherente gedig te vestig en te versterk nie, maar juis om 'n ironiserende blik te werp op die historiografiese proses - waaraan "Die eland" óók deel het. Deurdat Stockenström as jagter van tekste haar eie 'eland' tot teiken maak in *Die heengaanrefrein*, kan die leser reeds vroeg in die 'opdragteks' agterkom watter tegnieke hierdie historiograaf-digter gaan gebruik: desentrering, supplementering en rasering. Die gegewe van die San-jagter-kunstenaar word in *Die heengaanrefrein* radikaal anders aangewend as in "Die eland", al is die subjek weer eens 'n anonieme figuur wat as 'prototipe' optree en al word die teenwoordigetydsvorm nogmaals behou.

In die fragment hiernaas (drie opeenvolgende strofes op p. 12-13) word die Hugenoot of die mens in die algemeen voorgestel as 'n bloedlustige jagter wat met "sy saloontjie en sy pyltjie van vuur" skiet, met "sanna en missiel", en nie met die "boog breed soos die horison" nie. Anders as in die gedig "Die eland", word die teiken hier gespesifiseer, en wel op pluralistiese wyse: "die hart van die maan", "die blou vlies van die lug", "die vlies blou van bloed en legende", "die onsekerheid", en "anderkant die grense van grensloosheid". Waar die Bakhtiniaanse konsep van die *chronotoop* nog sinvol gebruik kan word ten opsigte van "Die eland" se tyd-ruimtelike integrasie en koherensie, vereis *Die heengaanrefrein* se anachronistiese vermenging van sake 'n hersiening van dié konsep (sien hieronder)<sup>23</sup>. Ook staan die verskillende uiteenlopende referensiële waardes van die woord "jagter" (San-jagter, boer, ruimteverkenner, kernfisikus) in die weg van enige poging tot identifikasie van 'n

#### I Geloof (fragment, p. 12)

Dit is dus aangeteken. Die luiperd.  
Die nooiensboom. Die ster. Op klip en papier,  
en dat miedens langs die grense van durf gestapel  
die brandende pyl se gloed van bevrugting ontvang,  
dat 'n kernontploffing die Suid-Atlantiese lug  
verlig soos 'n misoekvuur 'n pondok se trans;  
soveel teen opblaaiing afgeteken asof kruis teen son  
kom kantel het, die ster in die sekel kom skuil het  
en missiele tot in die betekenis in  
verwate afgevuur word.

Maar die jagter stap oor die vloer van roet  
gelaat deur die brand wat grondlangs sluip  
en korrel na die hart van die maan.  
Die jagter verlaat die murasie en mik.  
Die jagter verlaat die grot van sy herkoms,  
hy kruip uit die noute, hy woel hom los,  
hy huil en lê aan na die maan se wit.  
Hy skiet die gesteente tot dou tot ryp.  
Hemelhoog wil die jagter tref met sy skoot  
en die blou vlies van die lug deurboor,  
en die vlies blou van bloed en legende,  
en die onsekerheid kwes en dood  
met sy saloontjie en sy pyltjie van vuur  
en sy waan en sy kruit en sy splitsing en sy geloof.

Tot waar nie verder, of gewillig, of selfs diepgelowig  
met preke van kansels en seepkissies gewaag word,  
[...]  
wil die jagter skiet met sanna en missiel,  
tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde  
die wiskundig bepaalde omvang van moontlikhede  
waar lig en duister nie is nie, maar afwesigheid,  
tot anderkant die afwesigheid waar is  
nie meer kan nie en betekenis sonder meer  
ophou verlei as pentagram, hologram of denkbare  
enige verheldering of antwoord op verwagting.

<sup>23</sup>

In Opperman se "Vuurbees" kan daar ook 'n vermenging van sake uit verskillende historiese tydperke gevind word. Naas die rotstekening is daar "piramides, Laaste Avondmaal, / wiel, chroom, / projektiel, produkte van atoom, et cetera.". Hierdie sake word egter chronologies aangebied en vorm 'n duidelike progressielyn, soos wat Kannemeyer (1983:145) tereg uitwys. Voorts besit "Vuurbees" 'n redelik voor-die-hand-liggende metaforiese dimensie, wat in 'n laaggediginterpretasie netjies onder woorde gebring sou kon word.



definitiewe chronotoop in *Die heengaanrefrein*.

In twee ander passasies in *Die heengaanrefrein* (9 en 15) word 'n verdere teiken genoem waarna geskiet word: die "sku pondhaas, die besonderse". Die eland word hier vervang of gesupplementeer met die pondhaas, die San-jagter met die kolonis- of boerejagter, en die boog met 'n voorlaaiër. Die naam "pondhaas" is eintlik die volksnaam van die oewer- of rivierkonyn, wat beperk is tot die sentrale Karoo waar dit soms nog op die riviervloedvlaktes aangetref word. Dié konyn is feitlik uitgewis en is opgeneem in die internasionale Rooi Databoek van hoogs bedreigde spesies. Die keuse van die pondhaas is insiggewend, nie net omdat dit die eland vervang as "teiken" nie, maar ook omdat dit 'n groot hoeveelheid dierkundige, historiese en mitologiese intertekste aktiveer wat simboolwaardes soos nietigheid, lyding, vervlugtigheid en verganklikheid opwek.

Anders as die eland, die grootste antilooptsoort van Suider-Afrika ('n volwasse elandbul kan tot 700 kg weeg), weeg die klein pondhasie slegs 1,0-1,5 kg (Smithers 1983:679 en 172). Die natuurlike habitat van hierdie konyn, die gannaboslaagtes langs riviere, word bedreig deur toenemende beweidingsdruk en dit is ook gewoonlik die eerste gebiede wat skoongemaak word vir gewasverbouing. Op dié wyse het byna twee-derdes van die habitat die afgelope sowat ses dekades verlore gegaan. Bewaringspogings op 'n plaas naby Victoria-Wes en 'n teelprogram by die De Wildt-navorsingstasie buite Pretoria kan moontlik die diertjie van uitwissing red. Die Hoofdirektoraat van Natuur- en Omge-

**I Geloof (fragment, p. 9)**

Of neem hy rusteloos steeds, voorwaarts steeds,  
vergif van boekstaving, en 'n steggie saam,  
en soek en skiet die sku pondhaas, die besonderse,  
langs die loop van die rivier van die dood?

**I Geloof (fragment, p. 15)**

Waar deur variasies helderheid gedwaal word  
en waar geen teenstand ontwaar word,  
klink in 'n vlakte van mane 'n grom  
diep in die binne-oor van geheue, verstrik  
in die glasfyn stalaktiete, diep  
in die binneste bedde waar die tyd  
op tyd drup in die jagter se hart.

Want die sterrejagter met die kinderoë  
sal weer in die storie sy pylpunt slyp  
en mik na die skepping se hart.  
En die veroweraar sal weer sy wapen rig  
na die ronde maag van geboorte en skiet.  
En met kof en sloep sal weer ter wille enkel  
van vryheidskeuse na 'n ander halfroond gevaar word,  
andermaal met voorlaaiërs na die goudbruin van die pondhaas  
aangelê word, en dwingelande ondergrawe en ondersteun word.  
Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie  
wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete  
en hoekom die polisiehoond aan die leiriem tjank?

wingsbewing het in 1990 gratis plakkate versprei met 'n afbeelding van die pondhaas daarop. Voorts het Pick & Pay 'n pamflet vrygestel (*Enviro-Facts* 29) en het koerante publisiteit aan die bewaringsaksie verleen (*Die Burger*, 17 Augustus 1990). Die pondhaas is ook vroeër op die 40c-seël afgebeeld. Gesien teen hierdie intertekstuele agtergrond is die verwysing na die pondhaas as die "besonderse, / langs die loop van die rivier van die dood" (9), veelbetekenend. Deur 'n brutale aantasting van die natuur is die rivierhaas feitlik uitgewis en die ekologie versteur.

Dat Stockenström die volksnaam "pondhaas" gekies het en nie die amptelike naam nie, naamlik



oewerkonyn, trek ook die aandag<sup>24</sup>. Naas hierdie twee name het dié ontwykende soogdiertjie 'n veelheid ander name: rivierhaas<sup>25</sup>, vleihaas, boshaas, Deelfonteinhaas en doekvoetjie. Die wetenskaplike naam is *Bunolagus monticularis* en in Engels heet dit *riverine rabbit*. Deur hierdie veelheid van name kom die hele kwessie van benoeming en referensialiteit in die spel: verskillende betekenaars, een betekende (maar 'n feitlik uitgestorwe, afwesige een). Elk van hierdie name wek 'n ander aspek van die diertjie se voorkoms en habitat op. Na een en dieselfde diersoort is gekyk, maar in die volksmond het verskillende name ontstaan op grond van die persepsie van die werklikheid. In die Nuwe Historisisme en in die literêre postmodernisme word juis beklemtoon dat een gegewe tot verskillende weergawes en dus 'feite' kan lei, afhangend van die subjekte wat betrokke is in die interpretasieproses. Soos in die optiese illusie van die haas wat 'n eend word en andersom ('n beeld wat ook deur Lewis-Williams 1996:62 gebruik word ten opsigte van die interpretasie van rotstekeninge!), is die betekenistoekenningsproses afhanklik van persepsies en van die blik op die werklikheid.

Stockenström se keuse van die "pondhaas" hang myns insiens saam met die hebsug van die mens wat ook elders in *Die heengaanrefrein* aan bod kom. Etimologies kan dié volksnaam teruggevoer word na 'n spesifieke historiese interteks: in die veertigerjare het die kurator van die Kaffrarian Museum in King William's Town 'n beloning van een pond aangebied vir elke eksemplaar van die dier wat vir hom gebring is - vandaar die naam. Hierdie gegewe aktiveer op besonder ironiese wyse 'n ander 'historiese' interteks: volgens oorlewering is daar vir elke paar 'Boesman-ore' wat aan die landdros van Clanwilliam en ander distrikte besorg is, 'n halfkroon betaal.

Die keuse van die naam "pondhaas" hou myns insiens ook verband met die San-mitologie, waarin die konyn of haas 'n belangrike plek beklee (dikwels in assosiasie met die maan<sup>26</sup>). Een van die bekendste verhale is dié van die maan en die haas (vgl. Helfman 1971:46-47). Dit lui as volg: Lank gelede wou die Maan 'n boodskap na die aardbewoners stuur. Eers is Skilpad gevra om die boodskap oor te dra, toe Haas. Albei van hulle was 'persone' ('mense'). Die boodskap het gelui: "As I die and return again, so shall men die and return again." Haas vergeet wat die boodskap is en verdraai dit tot: "The Moon says that, unlike itself, you will die and not return again." Die Maan straf vir Haas deur hom op die bek te slaan - vandaar sy gesplete bolip. Wanneer die San na die haas kyk, onthou hulle die boodskap van die Maan: dat die dood nie die einde beteken nie<sup>27</sup>.

As die sku pondhaas dan in *Die heengaanrefrein* "langs die loop van die rivier van die dood" (9) voorgestel word, versterk die mitologiese interteks die dierkundige en historiese intertekste en

<sup>24</sup> Die diertjie en die volksnaam *pondhaas* is blykbaar só onbekend dat dit resesente aanvanklik gepootjie het - vergelyk Van Vuuren (1988b:46).

<sup>25</sup> Die oewerkonyn is nie 'n haas nie, maar 'n konyn. In Suider-Afrika kom twee haassoorte voor (die vlakhaas en die kolhaas) en vier konynspesies (naas die oewerkonyn ook drie rooi klipkonynsoorte) (Smithers 1983:160 e.v.).

<sup>26</sup> Volgens heelwat sprokies kan daar 'n hasie in die maan gesien word.

<sup>27</sup> Vergelyk ook Stephen Watson se bundel *Return of the Moon. Versions from the /Xam*, onder meer die gedig "Sun, Moon and Stars" (Watson 1991:24-25).



word die San-geloof aan siklisiteit en ewigdurendheid op paradoksale wyse bevestig én omvergewerp: mens en haas is deel van die ewige siklusse van die natuur (die siklus is ook 'n Christelik-religieuse beginsel<sup>28</sup>), maar die pondhaas verkeer op die rand van uitwissing. Hierdeur verkry die verdraaide boodskap van Haas in die San-mite 'n ironiese dimensie: "The Moon says that, unlike itself, you will die and not return again." Die binêre opposisie van dood - lewe word nie in *Die heengaanrefrein* gehandhaaf nie, maar dood en lewe is interafhanklik in 'n voortdurende proses van betekening. Dit is myns insiens een van die belangrikste temas van *Die heengaanrefrein* en sluit ook aan by al die verskillende betekeniswaardes van die *heengaan*-komponent (sien 8.3.2).

In 'n ander tersaaklike Afrika-mite word vertel van die kolhaas Mvundla wat die leerjonge van die Ou Haas geword het, 'n rotskunstenaar van formaat<sup>29</sup>. Poland (1983:58) se weergawe van hierdie verhaal begin as volg<sup>30</sup>:

The scrub hare Mvundla sat looking up at the new moon with the tracker-hare star waiting at the tip to guide it. He gazed and wondered at his star brother who found a path across the sky for the moon.

Die voorstelling van die Ou Haas se rotskunsbeoefening (die maak van die verfpigment, die skildertegniek) is in ooreenstemming met dié van die San; dit was juis die San wat vir die Ou Haas se voorouers geleer het hóé om te skilder. Mvundla staar in groot verbasing by die bek van die grot in: "The walls and roof glowed with paintings of animals. Warm, living creatures." (vgl. "die eland lewend geraak op die wand van klip"). Die Ou Haas onderrig Mvundla nie net in die skildertegniek nie, maar hy leer hom ook om musiek op die musiekboog te maak en om jagliedere te sing, sowel as lofliedere oor die reën en die maan. Die opleiding behels verder die vertel van verhale, soos dié van die San-kind wat getreur het oor sy ma se dood maar nie wou glo toe die maan hom meedeel dat sy moeder weer sal verskyn nie, net soos wat die maan self doen. As straf is hy in 'n haas verander, met 'n gesplete lip. Die Ou Haas verduidelik aan Mvundla dat hul voorouer self 'n San-kind was: "So, it is right that we should paint, now that the Bushmen have gone from these mountains." Wanneer Mvundla een oggend wakker word, het die Ou Haas die tog aangepak na die hemelse velde van rus waar die reënkoeie wei en almal hul jeug herwin - "Dying we return again." Die spoorsnyer-ster (die "sterrejagter" van p. 15?) het die Ou Haas gelei. Daardie ster was die maan se eerste haas-kind, die voorouer van al die kunstenaars. Mvundla begin werk. In die aand bring die vuurlig die skildering tot lewe (Poland 1983:65):

They leaped and danced in a strange procession across the walls. And leading them was the figure of a hare with black-tipped ears and strong, young legs. He was the old hare and he

<sup>28</sup> Vergelyk die gelykenis van die koringkorrel wat moet sterf voordat dit kan ontkiem en tot wasdom kan kom.

<sup>29</sup> Die wyse waarop Mvundla 'uitverkies' is om die opvolger van die Ou Haas te word, herinner enigszins aan Bloom (1988:243) se teorie oor die efebe-digter wat deur die 'vader-figuur' uitverkies word om hom op te volg!

<sup>30</sup> Poland (1983:8) se weergawe van die San-verhaal het as motto 'n aanhaling oor dieselfde gegewe, klaarblyklik uit 'n loflied aan die maan: "Once when your child the hare / cried to you, his mother, not to let him die, / you told us too that when we died / we should return again."



was the young hare. But mostly, he was the image of the first great artist of their tribe - the tracker-hare star that guides the moon across the sky.

Die voorbeelde van intertekstualiteit wat in hierdie hoofstukafdeling verstrekkend word, is nie bloot interessante nuwe-tekste wat veronderstel is om die leesplezier te verhoog nie. Ten opsigte van my studie oor die diskoers tussen die postmodernisme en die poësie, spesifiek wat *Die heengaanrefrein* betref, is die San-mites nie oorbodig nie (in 'n eng modernistiese leesbenadering volgens die stipleesmetode sou hierdie intertekste glad geen doel dien nie en as onnodig afgemaak word). Ek beskou hierdie voorbeelde egter nie as bykomstighede wat tot voetnote of addenda 'gereleger'<sup>31</sup> moet word nie. *Die heengaanrefrein* lê op die knooppunt van 'n ryk en omvangryke intertekstuele netwerk. Die intertekstuele skakeling met ander tekste (of dit deel uitmaak van die outeursintensie al dan nie, is nie in hierdie studie ter sake nie) bepaal die heteroglossiese en polifoniese aard van *Die heengaanrefrein* deurdat hulle 'n dialoog bewerkstellig met sowel die letterkunde as die geskiedenis (vgl. Bakhtin 1988:138 e.v. en Hutcheon 1988:126). Volgens Hutcheon (1988: 124) is hierdie soort intertekstualiteit kenmerkend van postmodernistiese tekste - vandaar die term *postmodernistiese intertekstualiteit*.

Die teoretiese implikasies van die parodiese 'dubbeldiskoers'<sup>32</sup> van die postmodernistiese intertekstualiteit, dit wil sê die dialoog met sowel die letterkunde as die geskiedenis, vind aansluiting by die onlangse historiografiese teorie oor die aard van geskiedskrywing as die narrativering van die verlede en oor die aard van die argief as die bergplek van die getekstualiseerde oorblyfsels van die verlede (vgl. Hutcheon 1988:128). Die mites van die San, byvoorbeeld, verskaf inligting oor hul leefwyse, hul verhouding met die natuur (hulle was nie nomades wat doelloos in die woestyn rondgeswerf het nie), hul kulturele en hul religieuse praktyke. As sodanig kan hierdie intertekste as histories van aard beskou word.

Die interaksie tussen *Die heengaanrefrein* en die San-mites lei terselfdertyd tot 'n dialoog met die letterkunde, byvoorbeeld wat betref generisiteit (ook die *geskiedenis* van generisiteit). Die titel van die Stockenström-tekst vestig juis die aandag op die bemoeienis met genre-aspekte. In 8.3.3 hierbo is aandag bestee aan *Die heengaanrefrein* se oorskryding van genregrense as 'n vorm van generiese intertekstualiteit. In daardie hoofstukafdeling stel ek voor dat daar binne postmodernistiese studies ook aandag bestee moet word aan generiese kwessies en dat daar kennis geneem moet word van modernistiese teorieë, soos dié van Jass, omdat hierdie teorieë aandag bestee aan die historiese moment van die verskyning van 'n literêre werk of die relevante sosiale

<sup>31</sup> Maar volgens Derrida (1979) se teoretisering funksioneer voetnote as 'nuwe-tekste', juis nie as 'versteekte tekste' nie! Sien hoofstuk 8.3 hierbo.

<sup>32</sup> Hutcheon (1988:128) se term "doubled discourse" (die dialoog met sowel die letterkunde as die geskiedenis) moet myns insiens onderskei word van haar term "double coding" (1988:30). Laasgenoemde term is ontleen aan die teoretisering van argitekte soos Charles Jencks (1984:6 en 1987:14), wat oorspronklik daarmee bedoel het die teenwoordigheid van sowel modernistiese as 'ander' elemente in een en dieselfde kunswerk. Jencks (1987:14) verfyn later sy teorie: "Double coding to simplify means both elite/popular and new/old [...]." Hutcheon (1988) benut Jencks se term op verskillende konseptuele vlakke in haar teoretisering oor historiografiese metafiksie, veral wat die parodie betref. In hoofstuk 12 brei sy die konsep van dubbelkodering uit tot "political double-talk" (Hutcheon 1988:201 e.v.). In *The Politics of Postmodernism* (Hutcheon 1989) voer sy hierdie teoretisering verder.



omstandighede wat van belang is vir 'n spesifieke genre. Indien Jauss se modernistiese teoretisering oor die verwagtingshorison as vertrekpunt benut word, sou die dialoog tussen die teenswoordige en die verlede wat implisiet aanwesig is in die nosie van die *horison* die leser dwing om ag te slaan op verskillende aspekte van die historisiteit van die letterkunde (Maclean 1989:139 en Van Gorp 1991:335), ook orale vorme soos in die San-kultuur. Wat die refrein betref, wys ek dan in 8.3.3 vlugtig op enkele moontlikhede wat 'n uitbreiding van die modernistiese teoretisering binne 'n postmodernistiese ondersoek *sou kon bied*. Deurdat *Die heengaanrefrein* 'n intertekstuele gesprek aanknoop met die San-mites, sou ook húl generiese kwaliteite en plek in die Suid-Afrikaanse literatuurgeskiedenis en polisistiem aandag kon kry. Aangesien *Die heengaanrefrein* heel openlik 'n dialoog aanknoop met die geskiedenis en met die letterkunde, moet daar in die bestudering daarvan rekenskap gegee word van die posisie van hierdie teks op die knooppunt van verskillende intertekstuele netwerke.

### 9.5 Die maan as teiken

Dat die San-jagter na die maan skiet (12), en nie na 'n eland of 'n pondhaas nie, is verrassend. In 'n strukturalistiese bespreking van *Monstervers* 23, 'n gedig wat handel oor die "ontdekkingsreis van die kriek", betrek ek talle intertekste in 'n poging om die simboolwaardes vas te stel van die son (waarheen die kriek spring) en die maan (wat hy uiteindelik bereik en waaraan hy dan knaag) (Foster 1987:79 e.v.). Uit die groot hoeveelheid mites wat Lévi-Strauss bestudeer het, het dit duidelik geblyk dat son en maan nie op sigself gebruik kan word om iets te signifiseer nie (vgl. Culler 1980:52). Sodra hulle egter in opposisie geplaas word, is daar geen beperkinge aan die kontraste wat hulle kan uitdruk nie. Die binêre opposisie son - maan is dus 'n kragtige mitologiese funksie met groot semantiese potensiaal. Dit gaan nie om enige inherente waardes wat son en maan sou besit nie, maar om die kontras tussen hulle wat korreleer met ander kontraste. Die son word dikwels voorgestel as die simbool van insig, van die intellektuele, die ware, die enige, die ewige of die goddelike, terwyl die maan simbool is van die tydelike, die aardse, die materiële, die onbewuste, die verbeelding, die inspirasie, die droomwêreld, illusie en skyn. Die maan word ook in die tradisionele simboliek verbind met water, reën, vrugbaarheid, groeikrag, die magiese en -paradoksaal genoeg - die dood (Cirlot 1982:215 en De Vries 1976:326-328). Hierdie betekeniswaardes kom in vele San-mites voor (Bleek en Lloyd 1911 en Poland 1983) en hulle skyn ook 'n rol te speel in *Die heengaanrefrein*. Ook in die Bybel is die maan 'n belangrike simbool. Wanneer die maan bloei of bloedrooi word, is dit 'n teken van die koms van die Here (Joël 2:31) of van die apokalips (Openb. 6:12-17) - vergelyk die reëls "Tree te voorskyn uit die gekweste maan / die witgerypte een wat bloed lag" (17).

Hoewel hierdie inligting uit die tradisionele simboliek waardevol mag wees in die betekenis-toekenningsproses, spesifiek binne 'n strukturalistiese en modernistiese raamwerk, wil ek eerder



die aandag daarop vestig dat die teiken waarna gemik word, voortdurend in *Die heengaanrefrein* verplaas word<sup>33</sup>. Die jagter wil nie net die maan kwes nie, maar ook die "onsekerheid"; hy wil skiet "met sanna en missiel, / tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde", hy wil "mik na die skepping se hart", (12 en 15). Ook die wapen verander: die boog word vervang met "salootjie", "pyltjie van vuur" en "voorlaaiers" (12 en 15)<sup>34</sup>. Die jagter-gegewe staan dus in die teken van voorlopigheid en onbepaaldheid, waardeur die verowering van die 'prooi' (dit wil sê die verwerwing van kennis, die verkryging van mag, die ontdekking van die waarheid - vgl. De Vries 1976:264) aan totale onsekerheid onderworpe is<sup>35</sup>.

## 9.6 Die mens as ewige, vervloekte jagter

Reeds vroeg in *Die heengaanrefrein* word die mens voorgestel as 'n jagter wat "soek en skiet" (9). Om te soek impliseer om te ondersoek, na te vors, te beproef, te bevraagteken, te betwyfel, te besin en om te boekstaaf; om te skiet impliseer om kragdadig op te tree, om te kwes of om dood te maak, om te verower, te ontgin, te onderwerp en te oorheers.

Die voorstelling van die mens as jagter hang saam met die gegewe van die ewige of vervloekte jagter en sy prooi wat in vele mites, legendes en volksverhale regoor die wêreld voorkom, onder meer in die Griekse, Chinese, Arabiese en Egiptiese literature (Cirlot 1982:154 en 139)<sup>36</sup>. Volgens 'n Baskiese verhaal was daar lank gelede 'n priester wat dikwels gaan jag het. Terwyl hy eendag besig was met die Heilige Mis, het daar 'n haas verbygehardloop. Sy honde het die reuk van die haas gekry en hy is agter hulle aan om die prooi te gaan haal. As straf is hy tot 'n einde-lose jag veroordeel, oor die vlaktes heen agter sy honde aan, sonder om ooit by die haas uit te kom. Volgens ander variante is die haas eintlik 'n vermomming van die duiwel. Wanneer hierdie intertekste naas die jagtergegewe in "Die eland" en *Die heengaanrefrein* geplaas word, is die parallelle duidelik: die jagter is beeld van die ewig veroordeelde mens op jag na een of ander begeerte; die

<sup>33</sup>

In hoofstuk 3.2 noem ek dat daar in die modernisme aanklank gevind is by die benutting van tradisionele simboolwaardes en die skep van simbole. Deur simbole kan die eietydse en die verbygegane en die toekomstige versmelt word, sodat preservering van hul waardes en transendering van die geskiedenis kan plaasvind, beweer Bradbury en McFarlane (1985:50) (sien ook 9.3.3 hierbo). Soos wat ek in hoofstuk 11.4.2 betoog, benut Stockenström die tradisionele simboliek en skep sy haar eie Afrika-simbole. Hoewel beweer kan word dat hierdie tegniek bydra tot die 'diepgang' van die gedig, word hierdie simbole ook geïnterpreteer deur ironisering en banalisering. Die tradisionele heldefiguur, byvoorbeeld, is hier 'n onvolkome wese (23) wat nie werklik as protagonis optree en rigting aan die verloop van die gebeure gee nie. Die simbolegeheel is ook nie 'n koherente universum nie, hoewel die beeld-refrein van die nooiensboom, die luiperd, die ster en die maan deur die herhalingskarakter daarvan 'n spesiale status in die teks het. Deur die terloopse verskyning en die verdwyning van die simbole (en hulle verdwyn in heelwat gevalle deurdat daar op hulle jag gemaak word) dra hulle nie daartoe by om preservering en tydloosheid te bewerkstellig nie, maar maak hulle eerder die leser bewus van die verstrooiing en die opeenvolging van tyd. Hierdeur kan die leser gelei word om oor oor die geskiedenis na te dink - die eie, persoonlike geskiedenis, die regionale geskiedenis en die geskiedenis van 'n bepaalde bevolkingsgroep. Wanneer ek dus die tradisionele simboliek benut in die teksbesprekings, geskied dit binne 'n postmodernistiese raamwerk ten einde te besin oor die belangrike kwessies van intertekstualiteit, referensialiteit, subjektiwiteit en ideologie.

<sup>34</sup>

Vergelyk die afbeelding van sestiende-eeuse wapens in Grant, Mayo en Sleigh (1988:23).

<sup>35</sup>

Dat die maan self in die tradisionele simboliek voorgestel word as vroulike jagter (De Vries 1976:326 en 327), versterk die idee van die gejagte wat self jagter is en andersom: die jagter wat self gejag word. So is die luiperd nie net 'n dier van die jag nie, maar word dit self ook weer deur die mens gejag.

<sup>36</sup>

Die voorstelling van die mens as ewige jagter hang ook saam met dié van die mens as ewige reisiger en met dié van die skip vol gekke wat ewig vaar (Cirlot 1982:295 en De Vries 1976:421) - vergelyk hoofstuk 8.2, 8.2.1 en 8.3.6. Die intertekste van die "Narrenschiif" speel ook 'n belangrike rol in Leroux (1990) se onvoltooide roman, een van die drie opdragwerke van die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300 (vgl. Johl 1990:80 e.v.).



prooi is beeld van die syn, vrugbaarheid, geilheid, geboorte, inkarnasie, voorspoed, wellustigheid, waarsêery, geluk, voorspoed, nederigheid, die maan, die vroulike beginsel en die Jin (Cirlot 1982:139, De Vries 1976:379 en Ulmer 1985:256). Binne religieuse konteks is die haas ook 'n bekende Paas-simbool (hoewel die dier in die Bybel as onrein beskou word); dit stel ook die Kerk voor wat vervolg word (De Vries 1976:238). Op die grafte van die vroeë Christene is dit 'n aanduiding van die snelle verloop van die lewe, van opstanding, en die Drie-Eenheid. In aansluiting by die selfkarakterisering van *Die heengaanrefrein* in die voorwerk as "[b]esinning", is dit insiggewend dat die haas vir die Jode simbool van besinning en intuïsie is. De Vries (1976:238) skryf ook dat die haas beeld van waaksaamheid en nuuskierigheid is (hase luister fyn en slaap met 'oop oë'), van 'n begeerte om te verken en te leer; maar aan die ander kant is dit deur simboliese inversie ook simbool van kortsigtigheid, onwetendheid en 'n kort geheue<sup>37</sup>. In die *performances* van Joseph Beuys word die haas dikwels gebruik, soos in "How to Explain Pictures to a Dead Hare" van 1965<sup>38</sup>. In sy bespreking van hierdie *performance* beweer Ulmer (1985:257) dat die mees betekenisvolle simboolwaarde van die haas binne Beuys se oeuvre dié is van die beliggaming van Thoth, die god van skryf of skrywing (Thoth word geassosieer met Hermes en Mercurius, wat glo skrif ingestel het). In aansluiting hierby sou gesê kon word dat *Die heengaanrefrein* se pondhaas ook 'n metapoëtiese funksie dien<sup>39</sup>.

Dat die jagter in sekere kulture ook met die dood en die onderwêreldse magte verbind word, strook met die *heengaan*-assosiasies in *Die heengaanrefrein*. Die tradisionele simboolwaardes van die jagter en sy prooi word dus in in *Die heengaanrefrein* gehandhaaf. Die (manlike) jagter lê byvoorbeeld aan na die (vroulike) "maan se wit" en wil met sy "skoot" die "blou vlies van die lug deurboor, / die vlies blou van bloed en legende" (12) (vergelyk ook die verwysing na die "lieflik gesluerde, die sinlike / een wat geskend wil word, die metgesel" op p. 17). Andersyds word die oorgelewerde verhale ook gewysig, aangevul of ondermyn: die pondhaas is beslis nie beeld van vrugbaarheid, voorspoed en lewe nie, maar van dit wat reeds so te sê uitgewis is en wat "langs die loop van die rivier van die dood" wegkruip. Die implikasie is dat *Die heengaanrefrein* die idee van die jag as 'n ewigdurende, sikliese proses aan bevraagtekening onderwerp; die mens staar selfuitwissing en die uitwissing van die heelal in die gesig. Daarvan getuig "spatsels / rooi van [...] bloed op baadjies" (23). Daarvan getuig ook die ruimte waarin die mens sigself bevind: 'n troostelose toneel soos van ná 'n brand of 'n oorlog; 'n apokaliptiese toneel.

### 9.7 Die superponering van jagters en intertekste

Die jagter-gegewe van *Die heengaanrefrein* aktiveer 'n steeds uitdyende heelal van intertekste wat

<sup>37</sup> Hierdie eienskappe herinner aan dié van die held (23) en die jagter-mens in *Die heengaanrefrein*.

<sup>38</sup> 'n Foto van hierdie *performance* verskyn teenoor die titelblad van Ulmer (1985) se *Applied Grammarology*.

<sup>39</sup> Vergelyk De Goede (1993:38-39).



bydra om die geskiedenis van die Hugenote te belig. Die vermenigvuldiging van tekste oor die jagter-kunstenaar, die vermenigvuldiging van mites en die verskillende variante daarvan (nie net in die San-kultuur nie), die vermenigvuldiging van voorkomste van die jagter-kunstenaar, en die vermenigvuldiging van volksname vir die oewerkonyn hang alles saam met die tematiek van herhaling en siklisiteit wat vooropgestel word deur die titel *Die heengaanrefrein*. Die verskillende manifestasies van die jagter-kunstenaar (San-figuur, Hugenoot, boer, ruimtereisiger, die soeker na kennis) reis deur die teks en die omringende intertekste heen met die reëlmaat van 'n refrein.

Die beroemd geworde jagter-kunstenaar van "Die eland" (die 'glansende' jagter-kunstenaar van die bundel *Vergetelheid en van glans* - enigsins verheerlik, enigsins verromantiseerd?) reis *Die heengaanrefrein* vroeg in die teks binne. Hy "stap" die teks binne (reël 1 van die fragment hiernaas) op die kruis-en-dwars spore van al diegene wat voor hom gestap het - vergelyk die verwysings na "'n eerste spoor", "elke toonspoor", "brug" en "hak" (34). Só word die Derri-diaanse metafoor van die spoor wat tegelykertyd

**Geloof** (fragment, p. 12)

Maar die jagter stap oor die vloer van roet  
gelaat deur die brand wat grondlangs sluip  
en korrel na die hart van die maan.  
Die jagter verlaat die murasie en mik.  
Die jagter verlaat die grot van sy herkoms,  
hy kruip uit die noute, hy woel hom los,  
hy huil en lê aan na die maan se wit.  
Hy skiet die gesteente tot dou tot ryp.  
Hemelhoog wil die jagter tref met sy skoot  
en die blou vlies van die lug deurboor,  
en die vlies blou van bloed en legende,  
en die onsekerheid kwes en dood  
met sy saloontjie en sy pyltjie van vuur  
en sy waan en sy kruit en sy splitsing en sy geloof.

aan- én afwesig is (Derrida 1991b:26-27), reeds vroeg in die teks in beweging gebring, totdat dit in afdeling VI, "In 'n taal praat", verder ontwikkel word binne taalfilosofiese konteks.

Die Bakhtiniaanse konsep van die *chronotoop* (tydruimte) kan myns insiens nie sonder kwalifisering toegepas word op *Die heengaanrefrein* nie, 'n punt wat ek reeds vlugtig gemaak het. Bakhtin (1990:84) se definisie lui as volg:

In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. This intersection of axes and fusion of indicators characterizes the artistic chronotope.

Omdat daar in *Die heengaanrefrein* nie een enkele tydsfeer artisties sigbaar word nie en omdat die ruimte nie regstreeks reageer op tyd, plot en geskiedenis nie, is daar ten opsigte van tyd en ruimte geen sprake van 'n kruising van asse of 'n samesmelting van aanduiders nie. Om die "jagter" van *Die heengaanrefrein* bloot te lees as 'n San-figuur wat deel vorm van een of ander progressielynn waarin Hugenoot, boer en ruimtereisiger mekaar in gelid opvolg as 'prototipes' van die mens in die algemeen, weerspreek die "deurmekaargewoelde" (32) representasie in die teks en die transmi-grasie wat daar tussen verskillende fiksionele en historiese wêrelde of heterotopiese ruimtes plaas-vind. Vir die doel van die bespreking van die intertekstualiteitsbeginsel in *Die heengaanrefrein* is die bekende gedig "Die eland" egter as uitgangspunt of "teiken" gekies, as demonstrasie van die proses van tekstuele "uitdying" (14 en 30). 'n Soortgelyke intertekstuele reis sou onderneem kon



word ten opsigte van die gegewe van die ruimtereisiger (beginnende moontlik met die gedig "Aan die maan" uit *Spieël van water*, 9). Weens die omvang van die studie kan daar egter nie meer-voudige intertekstuele reise in verskillende rigtings onderneem word nie. Deur die tegniek van die raming van 'n spesifieke betekenaar ("jagter") in 'n spesifieke literêre teks (*Die heengaanrefrein*) op die knooppunt van verskillende ander tekste, kan 'n mens agterkom hoe kompleks, uitgebreid en dinamies die intertekstuele netwerke is wat meewerk aan die betekenisgewingsproses. Hiermee word terselfdertyd die idee van die selfgenoegsaamheid van 'n literêre teks ontken.

Die inskribering in *Die heengaanrefrein* van sowel San-jagter, as kolonis-jagter, as boerejagter, as "sterrejagter" (15), geskied op 'n manier wat metafores verduidelik kan word aan die hand van die term *superponering*, wat dikwels in die navorsing oor die rotskuns gebruik word ten opsigte van tekeninge wat op verskillende tye bo-oor mekaar gemaak is (Lewis-Williams 1981:20-23 en 1996:15-17)<sup>40</sup>. Die argument dat San-kunstenaars die werk van hul voorgangers bloot geïgnoreer het, word deur Lewis-Williams (1996:15) van die hand verwys. Daar is baie gevalle waar daar genoeg ruimte op die grotwand is vir verdere afbeeldings, maar waar die tweede of verdere tekeninge presies bo-oor die vroeëres gemaak is. Statistiese analyses het ook bewys dat sekere kombinasies van onderwerpmateriaal vermy is, terwyl ander dikwels benut is (in die Drakensberg is elande dikwels bo-oor ander elande of menslike figure afgebeeld, maar nie andersom nie). Daar is selfs voorbeelde van doelbewuste, kunsmatige 'superponering' waarin 'n kunstenaar die tweede afbeelding só geteken het dat dit indruk skep dat dit 'onder' die eerste afbeelding lê en dus ouer is! Dit is duidelik dat dit in hierdie gevalle nie net om superponering as sodanig gaan nie, maar om 'n spesifieke kombinasie van die afbeeldings. Die herhaalde op- of aantekening van spesifieke gegewens op "klip en papier" (12) geskied op verwyderde tydstippe, maar met die duidelike doelstelling van interaksie of intertekstuele gesprekvoering.

## 9.8 Die brand wat grondlangs sluip

Die jagter wat *Die heengaanrefrein* binnestap, (fragment hiernaas) "stap oor die vloer van roet / gelaat deur die brand wat grondlangs sluip".

### I Geloof (fragment, p. 12)

Dit is dus aangeteken. Die luiperd.  
Die nooiensboom. Die ster. Op klip en papier,  
en dat miedens langs die grense van durf gestapel  
die brandende pyl se gloed van bevrugting ontvang,  
dat 'n kernontploffing die Suid-Atlantiese lug  
verlig soos 'n miskoekvuur 'n pondok se trans;  
soveel teen opslaaing afgeteken asof kruis teen son  
kom kantel het, die ster in die sekel kom skuil het,  
en missiele tot in die betekenis in  
verwate afgevuur word.

Maar die jagter stap oor die vloer van roet  
gelaat deur die brand wat grondlangs sluip  
en korrel na die hart van die maan.

[...]

<sup>40</sup>

Hutcheon (1989:128-129) verwys ook na die tegniek van superponering in die advertensiewese, strokiesprente en die fotografie. Hier gaan dit veral om die superponering van woorde op spesifieke afbeeldings - uiteraard voorbeelde van intertekstualiteit. Die palimpses is net so 'n nuttige metafoer vir intertekstualiteit (vgl. Hambidge 1995:71-72 en Foster en Viljoen 1997:xxviii). Davidson (1987:78) munt die term "palimtext" vir die intertekstuele (en interdiskursiewe) kwaliteit van die postmodernistiese skrywing, sowel as vir die materialiteit daarvan: "The palimtext is neither a genre nor an object, but a writing-in-process that may make use of any number of textual sources. As its name implies the palimtext retains vestiges of prior writings out of which it emerges. Or more accurately, it is the still-visible record of its responses to those earlier writings." Ter illustrasie van wat hy met die term *palimteks* bedoel, benut Davidson die 'werk' van George Oppen (sowel in die sin van oeuvre as praktyk - vgl. Davidson 1989:79; sien ook Davidson 1987). Antjie Krog se *Lady Anne* sou as 'n 'vergestalting' beskou kon word van Davidson se konsep *palimteks*.



Hierdie jagter is oënskynlik nie die een met die skeppende, lewegewende potensiaal van die gedig "Die eland" nie. Die aanvangswoord van hierdie strofe, die voegwoord "Maar", skakel hierdie sin (en strofe) met die voorafgaande sin (en strofe) deur middel van 'n teenstellingstegniek. Die implikasie is dat die jagter voortstap ten spyte van dit wat in die voorafgaande strofe voorgehou word, naamlik al die uitreikaksies van die mens wat op "klip en papier" (12) aangeteken is.

Word die isotoop van die kulture van die sogenaamde inheemse mense van Suider-Afrika - die San, die Khoikhoi en die swart Afrikaan (tussen wie kruiskulturasie blykbaar 'n algemene verskynsel was; vgl. Lewis-Williams 1996:19-20 en 38) - in hierdie twee strofes ondersoek, dan kan dié fragment gesien word as 'n parodiëring van "Die eland" en 'n ondermyning van die verromaniserende idee van die San as onskuldige kind van die natuur<sup>41</sup> en van die Khoikhoi en die swart Afrikaan as 'edele barbare'. Die "sterrejagter met die kinderoë" sal immers "weer in die storie" van fiksie én geskiedenis "sy pylpunt slyp / en mik na die skepping se hart", net soos wat die pioniers "andermaal met voorlaaiers na die goudbruin van die pondhaas" sal aanlê (15). Dit is nie net die moderne mens wat skade aangerig het aan die mensdom en die natuur deur byvoorbeeld atoomontploffings nie, maar ook die sogenaamde primitiewe mens. Ook kan sosio-politieke omstandighede tot "brandstigting" lei (15). Die vraag is nou hoekom daar gehuiwer word om hierdie dinge te verwerk en te openbaar (15). "Waar was die Afrikaanse skrywers toe die land gebrand het?", vra Hein Willemse (vgl. Louw 1988:25).

Dit wat wel "genoteer" (11) en "aangeteken" is (12), is nie net die ideale en geloofsdade en prestasies en legendes van die mens nie, maar ook die obsessionele begeerte om te besit, te oorheers en "die weelde van [die] ruimte / te verower" (11). Die mens se knaende drang om grondgebied in te palm, om see en lug en heelal in besit te neem, hang saam met die vermetele begeerte om ander mense te wil onderwerp en te wil koloniseer. Dit lei dikwels tot konflik en oorlog - op politieke én op religieuse gebied. Dit is soos 'n verterende vuur wat alles verslind. Die voorbeelde hiervan in die eerste strofe op p. 12 maak deel uit van 'n duidelik onderskeibare vuur-paradigma in die bundel, veral in die eerste twee afdelings. Die "brand wat grondlangs sluip" kan referensieel betrekking hê op byvoorbeeld die skiet van brandende pyle na boere se huise en hooimiedens, 'n praktyk wat volgens oorlewering deur die San beoefen is; of op die gooi van brandende spiese en fakkels na grensboere se opstalle, 'n metode van veral die swartmense; of op die beleid van die 'verskroeide aarde' soos toegepas deur die Engelse tydens die Anglo-Boereoorlog. Hierdie assosiasies en die ander verwysings na vuur en brande in die teks kan daartoe

41

In die verlede is die San dikwels gerepresenteer as onskuldige kinders van die natuur, as "inarticulate children", volgens Lewis-Williams (1996:91). Laasgenoemde skrywer noem enkele voorbeelde in hierdie verband (sien ook Lewis-Williams 1996:20). In 'n bekende bundel met San-verhale, sê hy, is daar in die inleiding 'n opmerking dat kinders 'n verwantskap in dié verhale raaksien waarvoor daar geen rasionele verklaring is nie. Hierdie stories word deur die samesteller voorgestel as "'simple, totally free from abstraction - truly primitive art". Lewis-Williams (1996:91) is duidelik krities ingestel hierteenoor en vervolg: "Complex San religion is brought down to the level of bed-time stories for Western children." Ironies genoeg het Dorothea Bleek self meegedoen aan die stereotipering van die San as onskuldige kinders (Lewis-Williams 1996:37).



aanleiding gee dat die teks gebrandmerk word as 'n "vers van roet", soos waarvan daar in die bundel *Monsterverse* van 1984 sprake is.

In gedig 4 uit *Monsterverse* (hiernaas) is daar 'n voorstelling van die skynbaar onoorkomelike probleme waarmee die mens gekonfronteer word. Probleme van uiteenlopende aard - ongedefinieerd, persoonlik, polities - kan die mens lamlê en kan in die weg staan van die voorneme om op "klip en papier" aan te teken. Ten spyte van gevoelens van onvergenoegdheid, uitputting, mislukking, wanhoop, uitsigloosheid en 'n onvermoë om

4 Vandag weer roet op die lippe.  
Wat is die mens moeg van wees -  
verdorrings begroet hom.

Tot hier loop die spore van die toekoms,  
tot hier, of is dit sleepsel,  
of is dit braksout en verlooptheid?

Bolplante piep om uit te kom,  
onder die vloer 'n geskuiwel van wortels -  
sombere drifte en 'n vers van roet.

die eie tyd en ruimte te begryp, is daar tog onder die "vloer [van roet] 'n geskuiwel van wortels". Hierdie donker, onverstaanbare drange stoot vanuit die oerbodem van die onbewuste op - ongeag die "verdorrings" wat die mens "begroet". Al waartoe die digter (en die historiograaf) in sulke omstandighede in staat is, is 'n representasie van juis daardie verdorrings en verstarring in 'n "vers van roet", dit wil sê 'n geskroeiende geskrif wat die brandmerk dra van daardie land wat N.P. van Wyk Louw in *Tristia* (14) noem: "My land, my dor, verlate land". Want hierdie "dor papier" van die digter en die historiograaf "vra woorde (glo) / omdat hy vóór is vir saad", sê Louw elders in *Tristia* (105)<sup>42</sup>.

In sekere sin is *Die heengaanrefrein* so 'n "vers van roet". Daarvan getuig die vele verwysings na brand en brandstigting, na die politieke opstand en protes tydens die apartheidjare. "Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie / wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en -krete / en hoekom die polisie hond aan die leiriem tjank?" vra die spreker op duidelik selfrefleksiewe wyse (15).

In veral die eerste twee afdelings van *Die heengaanrefrein* word die doen en late van *Homo sapiens* krities bekyk en word daar 'n donker prentjie vir die leser voorgehou. Op p. 11-13, byvoorbeeld, word daar bevraagtekenend gekyk na die praktyk van die boekstaving van die mens se geskiedenis: dié van Lodewyk die Sonkoning, van die "sondespoot" Simon van der Stel en sy seun Willem Adriaan, óók 'n "sondespoot" (11), van moondhede wat kernbomme laat ontwerp en afvuur, en selfs van diegene soos ideoloë en filosowe wat oormoedig die betekenis van "betekenis" (13) probeer peil, dié jagters wat wil skiet met "sanna en missiel, / tot anderkant die grense van grensloosheid, die vasgestelde, / [...] tot anderkant die afwesigheid waar is / nie meer kan nie en betekenis sonder meer / ophou verlei as pentagram, hologram of denkbaar / enige verheldering of antwoord op verwagting." (12-13). Wat met die voorbeelde op hierdie bladsye gesuggereer word,

<sup>42</sup> *Die heengaanrefrein* aktiveer nie slegs "Groot ode" nie, maar ook heelwat ander tekste in *Tristia*, waarvan gedig XXXII (105) hier besonder relevant is. Gedig XXXII sluit ook aan by die moontlikheid van saadontkieming (vergelyk p. 32 van *Die heengaanrefrein*, wat ek later in hierdie hoofstuk betrek): "Hierdie dor papier vra woorde (glo) / omdat hy vóór is vir saad - / anders niks (nie eers sy dorheid weet nie) / en voors vir saad; wurms en papies / en die onsegglike kleingoed / wat hier in sy vlakheid kan teel [...]"



is dat die boekstaving van selfs die donkerste dade van die mens dikwels in oordrewe en gloeiende terme geskied. Ter demonstrasie bied Stockenström hier 'n voorbeeld: die "brandende pyl" wat die miedens van die grensboere verwoes, word voorgestel as "gloed van bevrugting". Op grond van die satiriserende vertelhouding kan afgelei word dat die skrywer van *Die heengaanrefrein* nie deel wil hê aan só 'n bejubeling en ophemeling nie - dan eerder 'n "vers van roet" met 'n jagter wat oor die "vloer van roet" stap wat gelaat is deur die "brand wat grondlangs sluip".

Paradoksaal genoeg is dit juis hierdie roet wat ook een van die bestanddele van die San-jagter-kunstenaar se verf was (Lewis-Williams 1996:20<sup>43</sup>). Uit die tekens van verwoesting en uitwissing kan die kunstenaar elemente gebruik in die kunsskeppingsproses. Vir heelwat kontemporêre digters gaan dit egter nie om 'kunsskepping' as aktiwiteit wat losgesny is van die 'werklikheid' nie, maar juis om 'n te boek stel van die eietydse geskiedenis deur te kyk na die verlede. Dit is inderdaad wat Stockenström in haar historiografiese metagedig *Die heengaanrefrein* doen. Die "roet" (12) van "die brand wat grondlangs sluip" en al die ander brande op p. 12 en sekere elemente van "brandende / vullissakke" (14), "brandstigting" (15), "'n verbrande gil" (15), "die rokende stad", "[o]ptogte fakkels" en "lucifersterre" (almal op p. 21) word in die fiksionaliseringsproses as grondstof benut om die ongeregthede van haar eie tyd mee te representeer. Poësie is nie noodwendig 'n estetiese bedryf waarin slegs die mooiste van die lewe besing word nie.

Die representasie van 'n "kernontploffing [wat] die Suid-Atlantiese lug / verlig soos 'n misskoekvuur 'n pondok se trans" (12), is duidelik ironies. Terwyl sekere dele van die wêreld op die voorpunt is van tegnologie en wetenskap, is daar gebiede waar mense in pondokke bly met 'n eenvoudige "miskoekvuur" wat lig en warmte verskaf en as energiebron by kosvoorbereiding gebruik word. Dat die gesofistikeerde ontwikkelinge ook binne enkele oomblikke tot totale uitwissing kan lei, word op paradoksale wyse beskryf in derdewêreldse terme. Die mistroostige leefomstandighede van vele Suid-Afrikaners word hier op skrynende wyse opgehemel deurdat die plafon of dak van die pondok as "trans" voorgestel word - 'n woord wat gewoonlik ten opsigte van die hemel gebruik word (*hemeltrans*), die hoogste plek of uitspannel. Met die ou uittelrympie in gedagte, weet die leser egter dat daar weinig verskil is tussen "pondok" en "varkhok".

Tog is Stockenström se "vers van roet" nie sonder mededoë nie. Soos wat dit in die slotgedig van die bundel *Van vergetelheid en van glans* lui, teken sy in *Die heengaanrefrein* met haar wysvingertop die "buitelyne van 'n mens sagkens [...]/ teer en geduldig, want dit duur lank". Daarom word die aandag ook daarop gevestig dat die jagter wat die "onsekerheid [wil] kwes en dood", "huil" terwyl hy aanlê na "die maan se wit" (12). Die jagter is hom bewus van die skade wat hy aanrig, maar ter wille van oorlewing in die aangesig van die dood (en die dood is self ook 'n

<sup>43</sup>

Vir rooi verf is ysteroksied en oker gebruik; vir wit verf silika, klei en gips; en vir swart verf is naas houtskool ook spekulariet gebruik. Die pigmente is gemeng met vet, bloed en moontlik water (Lewis-Williams 1996:20).



jagter) sal hy aanhou skiet en "die vlies blou van bloed en legende" deurboor. In sy soeke na kennis en betekenis sal hy sowel na die realiteit as na die fiktiewe mik.

## 9.9 Die dood as jagter

In afdeling V van die bundel, "Die dood is jubeling", word die gedreweheid van die mens in terme van die dood geïnterpreteer. As dit wat die mens alles op aarde uitrig geles word "saam met die stywe dood" (29), dan kan daar gesê word dat die dood die "stil / branding" is "wat skoon aangaan / ter wille van die ongebore lig". Die besef van die eie eindigheid vuur die mens aan om al die "skitteringe der skitteringe" (29) van die omringende ruimte en die verste uithoeke van die heelal te verken. In die proses smaak die mens die "vreugde om kennis op te doen", die "vreugde van ontdekking" (30). Retroaktief geles (à la Riffaterre 1980:5-6) sou ook die skynbaar negatiewe, apokaliptiese elemente van die brand-paradigma positiewe betekeniswaardes kon kry.

Brande kan verwoes, maar aan die ander kant kan vuur ook lewegewend wees; dit hang net daarvan af wat die mens met hierdie natuurkrag doen<sup>44</sup>. Vir die bewoners van die pondok is vuur van lewensbelang as lig- en energiebron. 'n Kampvuur kan ook snags wilde diere weghou. Verder is dit bekend dat beheerde veldbrande dikwels deur boere toegepas is om 'n goeie weiding te verseker. Blykbaar is hierdie metode ook vroeër deur inheemse groepe as 'jagmetode' gebruik. In plaas daarvan dat die jagters sêlf "grondlangs sluip" en die wild bekruip, is die veld brand gestee om die diere in 'n spesifieke rigting te jaag of later nader te lok, sodra die sappige groen spruitjies opskiet. Eietydse plantkundiges beweer voorts dat periodieke veldbrande 'n voorwaarde is vir die ontkieming van fynbossaad. Die eens dreigende "brand wat grondlangs sluip" (12) word in afdeling V van *Die heengaanrefrein* positief voorgestel as die "stil / branding / wat skoon aangaan / ter wille van die ongebore lig". Sonder die *heengaanrefrein* van die dood sou daar nie die moontlikheid gewees het van die "ongebore lig" wat "uitskiet uit die lag van 'n kind" of wat "deurgloei deur die vensters van nuuskierigheid" nie (29).

Teen die einde van afdeling V verkry die roet, houtskool en as egter 'n glinsterende dimensie en word daar na al die prosesse van *heengaan* in blink en skitterende terme verwys. Dit geld *heengaan* as vertrek, weggaan, verbygaan, verloop, verloregaan, doodgaan en afsterwe. Ook na die proses van boekstaving word as "glinstering" verwys. Voordat aan hierdie passasie (32) aandag bestee word, wil ek 'n ander San-mite as interteks betrek.

In die San-mitologie word die ontstaan van die melkweg verbind met die jongmeisie Xama se plan om vir haar geliefde, Gau, lig te maak om hom in die donker uit die woestyn uit na die kampplek toe te lei. Sy het naamlik vurige kole in die lug in opgegooi sodat dit deur die windjie voortgedryf

<sup>44</sup>

Die hieropvolgende voorbeelde is algemeen in omloop, maar kan ook gevind word in byvoorbeeld Poland (1983:10-11 - oor die maak van 'n vuur om snags wilde diere weg te hou).



is die woestyn in. Die oumense sê dat die duisende klein sterretjies van die Melkweg eintlik die handevol kole is wat Xama in die lug uitgestrooi het (Poland 1983:15).

Hierdie San-mite kan by die bestudering van die slot van afdeling V van *Die heengaanrefrein*, "Die dood is jubeling", geïmplementeer word. Die "asse" (32) wat oorbly van die "brand wat grondlangs sluip" (12) - moontlik dit wat oorgebly het van al die uitgebrande ideale, pogings en ambisies - sal bymekaargemaak en uitgestrooi word. Hierdie uitstrooiing sal nie noodwendig in die lugruim in op geskied nie, maar oor "baie / vaal vlaktes" heen met "'n swaai van die hand", byna soos wat iemand as strooi ná die kremasie van 'n geliefde, of soos 'n saaiër wat saad uitstrooi (paradoksaal genoeg kan die "baie / vaal vlaktes" natuurlik óók betrekking hê op die donker hemelstreke).

#### V Die dood is jubeling (fragment, p. 32)

Iemand sal op 'n slagveld die oorblyfsels  
bymekeer maak en saamneem in 'n droomsak,  
dit anderkant alle einders uitkud

[...]

Die naam is dood.

Iemand sal die asse bymekaarskraap en oor baie  
vaal vlaktes uitstrooi met 'n swaai van die hand.  
Iemand sal met sens en sekel doelgerig  
inspring en die wit gloed, oral  
opgeskiet in die holtes van die nag,  
vreugdevol afmaai. Die naam is glinstering.

Iemand sal met die geesdrif van eeue  
die naamloosheid en swewing op velyn  
verlug met die skyn van ewigheid,  
en die naam is skittering.

Hierna sal die "asse" soos spruitjies heimlik in die donker opskiet "in die holtes van die nag" (herinnerend aan die bolplante wat "piep om uit te kom" in *Monstervers* 4) en glansryk aanleiding gee tot 'n "wit gloed", wat "vreugdevol" geoes sal word. Die Bybelse interteks van Openbaring 14:15-16 oor die inbring van die gelowiges aan die einde van die tye soos die insameling van 'n koringoes kan hier nie verontagsaam word nie: "'n Engel het uit die tempel uitgekom en hard geroep na Hom wat op die wolk sit: 'Steek u sekel in en oes, want die tyd het gekom om te oes. Die aarde is ryp vir die oes.' Hy wat op die wolk sit, het toe sy sekel ingesteek op die aarde, en die aarde is afgeoes."

Die werweling en "swewing" van beelde in hierdie passasie<sup>45</sup> maak dit onmoontlik vir die leser om referensieel netjies te onderskei tussen vernietigende vuur en lewegewende vuur; asse en saad; dood en lewe; aarde en hemel. Die uitstrooiing van die asse/sade herinner voorts aan die Derridaanse disseminasie of verstrooiing of uitsaaiing van betekenis (Derrida 1981a:149)<sup>46</sup>. Die naam wat in *Die heengaanrefrein* aan hierdie proses gegee word, is "glinstering". Anders as wat die bundeltitel en die bundelstruktuur van *Van vergeetelheid en van glans* ten dele impliseer, staan "glinstering" of "glans" hier nie in 'n direkte, binêre opposisie teenoor "die stywe dood" (29) of *vergeetelheid* nie, maar is albei deel van 'n refrein van "jubeling". Dat die strofe oor die uitstrooi van die asse ook metapoëtiese kwaliteite het, word bevestig deur die daaropvolgende een waarin

<sup>45</sup> Daar word in hoofstuk 12 teruggekeer na hierdie passasie, en wel binne 'n politieke konteks.

<sup>46</sup> Die "pluimsaad" kan inderdaad ver waai. Dit 'waai' vanaf Louw se 'opdragwerk' uit 1966, wat kritiese politieke vrae gestel het, tot by *Die heengaanrefrein*, wat nie huiwer om vrae te stel oor die politieke toestand van Suid-Afrika in die tagtigerjare van die twintigste eeu nie - "Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie / wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete / en hoekom die polisiehond aan die leiriem tjank?" (15).



gesuggereer word dat die gebeure van die verlede aangeteken en geïllumineer ("verlug") sal word op "velyn" ('n fyn soort perkament gemaak van die velle van kalwers, lammetjies of bokkies). Dit herinner weer aan die "vlies blou van bloed en legende" waarna die jagter mik (12).

Hoewel die dood volgens die tradisionele simboliek die Groot Jagter mag wees en hoewel daar altyddeur 'n futiele verlange mag wees na "'n held vir nou" (17) wat die dood die stryd kan aansê, sal die "sterrejagter met die kinderoë / [...] weer in die storie sy pylpunt slyp". Die implikasie hiervan is dat dit wat "aangeteken" word op "klip en papier" (12) 'n ewige *heengaanrefrein* is, 'n ewige "swewing op velyn".

### 9.10 Geskiedenis en letterkunde

Postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* ondermyn die modernistiese opvatting oor die outonomie van die kunswerk. Dit bevraagteken die hermetiese, elitistiese afskeiding van modernistiese kunswerke wat 'n opposisie wou bewerkstellig tussen kuns en wêreld, tussen literatuur en geskiedenis. Dikwels geskied hierdie ondermyning en bevraagtekening deur die tegnieke van die modernistiese estetiek teen hulself aan te wend, meen Hutcheon (1988:140). Op hierdie wyse word die outonomie van die kunswerk paradoksaal genoeg gehandhaaf, soos bevestig deur die metapoëtiese selfrefleksiwiteit. Met behulp van die ironiese omkeringstrategie van die parodie word 'n ander dimensie egter bygevoeg: die kritiese verhouding van die kuns met die wêreld van die diskoers, en gevolglik met die gemeenskap en die politiek. In die historiografiese metafiksie en metapoësie verskaf sowel geskiedenis as letterkunde dus die intertekste, maar daar bestaan geen hiërargiese verhouding tussen hierdie twee nie<sup>47</sup>. Hulle is albei deel van die signifiërende stelsels van ons kultuur, en daarin lê hul betekenis en waarde, betoog Hutcheon (1988:140).

In hierdie hoofstuk is 'n poging aangewend om die oer-oue verskynsel van intertekstualiteit binne 'n postmodernistiese raamwerk te ondersoek. Uitgaande van die jagter-gegewe in *Die heengaanrefrein* is 'n veelheid literêre en historiese intertekste verken. (In die res van hierdie proefskrif sal sodanige intertekstuele ekskursies as gevolg van ruimte-oorweginge tot 'n minimum beperk word.) 'n Belangrike gevolgtrekking waartoe in dié hoofstuk gekom is, is dat daar 'n verskil is tussen modernistiese en postmodernistiese intertekstualiteit.

By die bespreking van *Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig word die gedig nie lineêr bespreek nie, maar word daar sirkulerend met die teks omgegaan, afhangend van die saak wat onder die loep kom. In die volgende hoofstukke word daar soms weer teruggekeer na teksfragmente en aspekte wat reeds in die voorafgaande hoofstukke betrek is. In hoofstuk 12.8, byvoorbeeld, word die metapoëtiese aspekte van die frase van die "swewing op velyn" (32) betrek. Vervolgens word na die kwessie van referensialiteit gekyk.

<sup>47</sup>

Soos in 9.2.3 hierbo betoog, stel Hutcheon (1988:132 e.v.) dit duidelik dat die intertekste wat in historiografiese metafiksie voorkom, nie net ontleen is aan die geskiedenis en aan die letterkunde nie. Hierdie twee korpusse intertekste skyn egter die mees prominente te wees.



## Hoofstuk 10

### ***Die heengaanrefrein* as historiografiese metagedig: Die problematiek van referensialiteit**

Stoel is meervoudig.  
 Afhangend van my bui  
 verander sy prentjie in my kop  
 van dag tot dag ...  
 My stoel vir die dag  
 kan ek nooit voorspel nie.

Rosa Keet

#### 10.1 Referensialiteit

Ten opsigte van die romans wat sy bestudeer het, kom Hutcheon (1988:141) tot die gevolgtrekking dat die historiografiese metafiksie die bestaan daarvan as diskoers onderstreep, maar terselfdertyd in 'n referensiële verhouding met die historiese wêreld staan (hoe problematies dan ook al), sowel deur die aandrang op die maatskaplike en institusionele aard van alle enunsiatiewe posisies as deur 'n begroning in die representasionele. Ek is van mening dat dieselfde ook geldig is vir heelwat Afrikaanse gedigte wat in die afgelope paar dekades gepubliseer is. In hierdie hoofstuk stel ek ondersoek in na die wyse waarop die kwessie van referensialiteit gehanteer word ten opsigte van enkele personasies ('protagoniste') in die teks, asook ten opsigte van historiese besonderhede. Aandag word ook bestee aan die referensiële potensiaal van die taal. Aan die einde van die hoofstuk word *Die heengaanrefrein* se hantering van referensialiteit kortliks gekontrasteer met dié van die historiese roman, soos uiteengesit deur Lukács (1969).

Hoewel Hutcheon (1988) nie die term *referent* omskryf nie, wil dit voorkom asof sy dit gebruik as sinoniem vir Peirce se term *objek* en Frege se term *Bedeutung* (vgl. Eco 1979:59 e.v.): die saak waarna verwys word. Van Gorp (1991:338) omskryf *referensialiteit* as die verwysing in taal na die buitetalige werklikheid. In Jakobson se kommunikasiemodel korrespondeer die referensiële funksie met die nadruk wat in 'n teks op die buitetalige konteks gelê word. Hoewel die poëtiese funksie in literêre tekste domineer, speel die referensiële funksie ook in mindere of meerdere mate mee. Literêre tekste sou immers nie leesbaar wees sonder verwysing na die reële wêreld nie, of na 'n moontlike wêreld wat ons ken uit ons ervaring of wat ons ons kan verbeel op grond van ons ervaring. In die postmodernistiese literatuur geniet referensialiteit en die problematiek van referensialiteit groot aandag. Dié belangstelling is waarskynlik die gevolg van die poststruktureltiese afwys van referensialiteit. Volgens die poststrukturelisme is taal en literatuur, wat deur middel van taal ontstaan, 'n stelsel van tekens waarin die een teken na 'n ander verwys en waarin daar geen direkte referensie na die werklikheid is nie. Taal is dus nie in staat om die 'werklikheid' te



representeer nie. (Met *representeer* en *representasie* word bedoel: weergee, voorstel, weer teenwoordig stel of verteenwoordig - vgl. De Lange 1992:426.) Dié poststrukturalistiese opvatting word in die postmodernisme bevraagteken. Wanneer die problematiek van referensialiteit in dié hoofstuk bespreek word, word die woord *verwysing* soms as sinoniem vir *referensie* gebruik. Met *verwysing* word in hierdie opsig dus nie 'n (literêre) *verwysing* of *allusie* na 'n ander geskrewe teks bedoel nie; dit word hier gebruik as die *referensie* na een of ander saak of objek, die *referent*.

Waar die modernistiese literatuur die status daarvan as kuns vooropgestel het, afgesny van die werklikheid, rig die postmodernistiese literatuur 'n uitdaging tot die skeiding tussen kuns en werklikheid. Dit word gedoen deur die samesmelting van metafiksionele besinning en dokumentêre materiaal, soos wat duidelik die geval in *Die heengaanrefrein* is. Volgens Hutcheon (1988:142) gee historiografiese metafiksie telkens te kenne dat die 'wêreld' daarvan onverskrokke fiksioneel is, maar terselfdertyd onmiskenbaar histories. Wat albei gebiede deel, is hul konstituering in en as diskoers. Alhoewel dit mag lyk na die beklemtoning van 'n soort diskursiewe narsissisme, is dit juis hierdie praktyk waardeur die fiksionele en die historiese in 'n meer materiële sin verbind word - vgl. Hutcheon (1988:142):

Like Duchamp's ironic ready made's which foreground the accepted, unexamined nature of the referential function of sign systems, postmodern art forms work to 'supplant the legislative force of the referential context by the material assumption of a real context, a reality which it had been the mission of representation to repress'.

As voorbeeld van die problematiek van referensialiteit kan Jasper Johns se enkoustiekskilderye van landsvlae<sup>1</sup> genoem word: verwys hulle na werklike vlae of na die standaard-representasies daarvan, of na albei? Wanneer Magritte se skildery van 'n pyp die byskrif het van "Ceci n'est pas une pipe", wys dit uit na die paradoks van die linguistiese en visuele postmodernistiese referensialiteit, met sowel die ontologiese as epistemologiese weersprekinge daarvan. Soos wat hieronder betoog word, kom daar in *Die heengaanrefrein* soortgelyke problematiese en problematiserende gevalle voor: die verwysing na "die son self" op p. 11 het ironies genoeg *nie* betrekking op 'die son self' nie, dit wil sê die middelpunt van ons sterrestelsel, maar op sowel Lodewyk XIV as ander figure wat hulself as die "middelpunt van 'n abstraksie" waan (22).

In die historiografiese metafiksie, sê Hutcheon (1988:142), is die fokus van die referensieproblematiek op die skryf van die geskiedenis, want in hierdie tekste wil dit voorkom asof die geskiedenis 'n dubbele identiteit het. Aan die een kant lyk dit of die diskoers daarvan ontologies afgeskei is van dié van die selfbewuste fiksionele teks (of intertekste) van fiksie. Hierdie identiteit is 'n uitbreiding van 'n onderskeid wat redelik algemeen voorkom: daar word naamlik dikwels beweer dat dit waarna die geskiedenis verwys, die werklike wêreld is, terwyl dit waarna fiksie verwys,

<sup>1</sup> 'n Afdruk van Johns se *Three Flags* (1958) verskyn op die omslag van Allen en Butterick se *The Postmoderns. The New American Poetry Revised* (1982).



eintlik 'n fiktiewe heelal is (vgl. hoofstuk 7.1.1). Aan die ander kant bestaan daar ook 'n geheel andersoortige siening van die geskiedenis in die postmodernistiese kuns, maar dié keer word geskiedenis as interteks beskou. Hiervolgens word die geskiedenis gesien as 'n teks of 'n diskursiewe konstruk waarvan die letterkunde gebruik kan maak, net soos wat die letterkunde ander literêre tekste kan benut. Hierdie siening van die geskiedenis is die logiese uitbreiding van teorieë wat beweer dat referensie in die letterkunde niks anders is nie as die verwysing van een teks na 'n ander; gevolglik kan die geskiedenis, soos wat dit in byvoorbeeld die historiografiese metafiksie benut word, nie na enige werklike, empiriese wêreld verwys nie, maar bloot na 'n ander teks. Woorde verwys dus nie na dinge nie, maar na tekensisteme wat reeds gemaakte tekstuele eenhede is. Op dié manier kan die letterkunde die naïewe nosies van representasie uitdaag. In die historiografiese metafiksie lyk dit egter asof hierdie uiteenlopende sieninge van die geskiedenis (as ekstratekstueel én as intertekstueel) *wel* kan saambestaan en in spanning kan verkeer<sup>2</sup>. Volgens hierdie opvatting is geskiedenis as narratiewe verslag onvermydelik figuratief, allegories, fiktief; dit is altyd reeds getekstualiseer, reeds geïnterpreteer.

Die problematisering van die hele kwessie van referensialiteit in die historiografiese metafiksie loop parallel met die teoretisering van historici soos Hayden White en Frank Ankersmit. Oor die historiografiese praktyk skryf White (1982:43) byvoorbeeld as volg:

Many historians continue to treat their 'facts' as though they were 'given' and refuse to recognize, unlike most scientists, that they are not so much found as constructed by the kinds of questions which the investigator asks of the phenomena before him.

Deurdadig White die geskiedenis as 't ware oopgestel het vir die retoriese strategieë van die narratief of 'storie', het hy daardie soort vroeë gestel wat die kontemporêre fiksie ook vra. Hutcheon (1988: 143-144) gee voorbeelde hiervan: Wat konstitueer die aard van referensialiteit in sowel geskiedenis as fiksie? (Is dit dieselfde? Is dit totaal verskillend of verwant?) Presies hoe haak taal by die werklikheid aan? Verwys die linguïstiese teken na 'n werklike objek (in die letterkunde, die geskiedenis en in die alledaagse spreektaal)? Indien wel: hoedanig is die toegang tot die werklikheid wat hierdeur veroorloof word? Referensie is immers nie korrespondensie nie sê Hutcheon (1988:144). Kan enige voorbeeld van linguïstiese referensie ongemedieerd en regstreeks wees?

In die historiografiese metafiksie gaan dit dus nie soseer om 'n verlies van vertroue in 'n betekenisvolle eksterne werklikheid nie, maar om 'n verlies van die vermoë om die werklikheid op onproblematiese wyse te ken en dus om daardie werklikheid in taal te representeer (Hutcheon 1988:119). Daar word dus nie nou gevra na welke empiriese werklike objek in die verlede die taal van die geskiedenis verwys nie, maar eerder tot watter diskursiewe konteks hierdie taal behoort en na watter voorafgaande tekstualiseringe verwys moet word.

<sup>2</sup>

Hutcheon (1988:154 e.v.) onderskei ten minste vyf soorte referensie: intra-tekstuele referensie, self- of outo-referensie, inter-tekstuele referensie, getekstualiseerde ekstra-tekstuele referensie en 'hermeneutiese' referensie.



Die tekste wat in hierdie studie benut word, bewys duidelik dat dit waarna die taal verwys, 'n getekstualiseerde en gekontekstualiseerde referent is. Die Jonas de la Guerre of Pieter van Meerhoff of Simon van der Stel wat ons vandag ken, is nie die figure van die werklikheid van die sewentiende eeu nie, maar figure wat ons teëkom in historiese tekste, briewe, amptelike en nie-amptelike verslae; ook die verbeelding en die legende. Tekste soos "Apollo Smintheus" en *Die heengaanrefrein* verhoed enige naïewe skeiding tussen fiksionele verwysings en sogenaamde wetenskaplike beskrywings van die verlede. Net so sterk wys dit enige formalistiese of dekonstruktivistiese poging af wat taal beskou as 'n blote spel van betekenaars in 'n sekuriteitsomheinde pretpark wat geheel en al geskei is van representasie en die uiterlike wêreld. Daar was in die sewentiende eeu figure genaamd Lodewyk XIV die Sonkoning, goewerneur Simon van der Stel en goewerneur Willem Adriaan van der Stel, maar vandag kan ons hulle slegs deur tekste ken.

Die herhaaldelike en algemene ontkenning van representasie is al dikwels beskou as dié kenmerk van die postmodernisme; in 'n stadium is belangstelling in die fenomeen van referensialiteit selfs as ongeldig beskou! "Roland Barthes's famous gallic overstatement is typical of this repression of reference", sê Hutcheon (1988:144). Barthes (1984:124) beweer byvoorbeeld in *Image Music Text* dat dit wat in 'n ' storie' gebeur, uit 'n referensiële oogpunt gesien eintlik niks is nie:

'What takes place' in a narrative is from the referential (reality) point of view literally *nothing*; 'what happens' is language alone, the adventure of language, the unceasing celebration of its coming.

Om hierdie soort benadering as leesstrategie te benut, is besonder aanloklik. Ook hierdie studie maak by geleentheid van 'taalspeletjies' gebruik. *Die heengaanrefrein* verlei die leser ook om mee te doen aan die inryg van betekenisassosiasies, maar tog word dié "snoere gedagtes" in die teks voorgestel as "swaaiend in die niet / soos pêrelskadu's" (23).

Dit is uit laasgenoemde siening van taal wat die meeste van die teorieë oor die postmodernisme blykbaar ontwikkel het. Hutcheon (1988:144) meen egter dat dié soorte formalismes 'n omskrywing van die *modernisme* is, nie van die postmodernisme nie. In sowel die kontemporêre kuns as teorie is daar 'n verlange na die terugkeer van die referent, maar dit kan nooit meer 'n naïewe en onproblematiese terugkeer wees nie. Metapoëtiese tekste soos *Die heengaanrefrein* gee te kenne dat die referente van die taal daarvan duidelik fiksioneel en intertekstueel is, maar die aanwesigheid van enersyds die historiese figure van die Grys Eminensie (9) en Lodewyk die Sonkoning (11), en andersyds die verbeeldingsfigure van "die lieflik gesluerde" (17) en 'n held wat nie kan sien of praat nie (23), kompliseer die saak. Boonop word die verwysings na historiese figure by tye in 'n metaforiese vorm aangebied (hulle word nie slegs gefiksionaliseer nie). Lodewyk, byvoorbeeld, word voorgestel as "die son self" (11). Hierdie soort gebruik en misbruik van referensialiteit verskil nie veel van Derrida (1976:19) se strategie van skrywing *sous rature* nie: die historiese referent word verlang, maar terselfdertyd uitgevee, geraser (vergelyk Pirow Bekker se bunteltitel *Rasuur* van 1993). Dit is egter nie 'n algehele devaluering van die referensiële



dimensie van die taal, soos wat heelwat tereotici meen nie, nóg is dit 'n onbevange verlustiging in die feitlike onmiddellikheid. Sowel die ontkenning as die erkenning van referensialiteit word in die postmodernisme as problematies beskou. Dit vervaag die grens tussen interpretasie en epistemologie. Dit suggereer dat historiese personasies wel eenmaal bestaan en die gebeurtenisse wel plaasgeving het, maar dat hulle vandag slegs as tekste geken kan word (Hutcheon 1988:145).

## 10.2 Historiese personasies: Benoeming of naamgewing

Die problematiek van referensialiteit blyk veral uit die hele kwessie van benoeming of naamgewing (Hutcheon 1988:151). Een van die spesifieke vrae wat in hierdie verband gestel word, is wat die verhouding is tussen die (eie)naam in 'n literêre teks en die mens in en van die geskiedenis. Soms word gemeen dat eiename rigiede aanduiders van die werklikheid is; hul rigiditeit is geleë in hul onveranderlikheid: "The name designates the same thing because it remains the same", verduidelik Lyotard (1984:10) hierdie opvatting. Die referent bly dus konstant, ongeag die verskillende konnotasies van verskillende lesers. Tog meen Hutcheon (1988:145) dat die term *referent* eintlik impliseer dat die 'werklikheid' waarna verwys word, nie 'n gegewe is nie, maar dat dit iets is waaroor 'gepraat' word. Die referent is dus per definisie eintlik 'n diskursiewe entiteit. Lyotard (1984:12) stel dit dat daar juis onderskei moet word tussen die objek van die geskiedenis, wat die referent van 'n eienaam is (byvoorbeeld Jonas de la Guerre, van wie ons in historiografiese bronne soos Boësen 1969 kan lees), en die objek van persepsie (die empiriese, eens lewende mens Jonas de la Guerre). Hierdie onderskeid word in historiografiese metagedigte soos "Apollo Smintheus" vooropgestel. Wanneer so 'n naam in sowel geskiedenis as letterkunde voorkom, kan daar met reg gevra word of die 'referente' op wie dit betrekking het, presies dieselfde is. Is die referent (diegene of dit waarna verwys word) werklik so konstant soos wat bogaande siening te kenne gee? Hier onderskei Lyotard (1984:11) tussen name waarvan die referente werklik is en name waarvan die referente fiktief is. In historiografies metapoëtiese tekste soos *Die heengaanrefrein* is so 'n netjiese onderskeid nie so voor die hand liggend nie. "Postmodernist fiction neither brackets nor denies the referent (however defined)", skryf Hutcheon (1988:152), "it works to problematize the entire activity of reference."

*Die heengaanrefrein* toon duidelik 'n bewustheid van die problematiek van referensialiteit deur die vooropstelling van die naamgewingsproses. So word daar op p. 11 verwys na die historiese figuur "Jean-Baptiste Poquelin", wat in 1622 gebore is en so gedoop is. In sy beroep het hierdie persoon egter 'n ander naam gehad: hy is naamlik die akteur en dramaturg Molière. Doopnaam en verhoognaam het dus betrekking op dieselfde referent. Of sou daar geredeneer kon word dat daar eintlik twee verskillende referente is: die Jean-Baptiste Poquelin van die alledaagse wêreld en die Molière van die teater? In die voorwerk van *Die heengaanrefrein* kan 'n soortgelyke voorbeeld aangetref word. Op die omslag en die titelblad van *Die heengaanrefrein* word die skrywer "Wilma Stockenström" genoem; op die kopieregbladsy kom die naam "W. Kirsipuu" egter voor -



Wilma Stockenström se getroude van. Die subjek met regstatus is dus Kirsipuu; die skrywer is Stockenström. Het ons hier te doen met een enkele, vaste referent of met twee verskillende referente? Is Stockenström die digter, die prosateur, die dramaturg, die kinderboekskrywer, die Hertzogpryswenner, die aktrise en die vrydenker, terwyl Kirsipuu 'iemand anders' is? Is Kirsipuu ook 'n vrydenker? Vrae soos hierdie wys op die kompleksiteit van die tradisionele siening van referensialiteit. Hiermee word ook die postmodernistiese teoretisering oor kopiereg, outeurskap, die 'dood' van die outeur, die funksionering van eiename en die versplintering van die ego bestryk (vgl. Barthes 1984:141 e.v., Barthes 1990b:94 e.v. en Derrida 1988b:21 en 31 e.v.).

Naas die kwessie van benoeming in die private en beroepskontekste, kom hier ook 'n ander element by: dié van gender. Dit wat tradisioneel beskou word as drumpel wat aan die leser toegang tot die sentrale teks verleen, naamlik die omslag, titelblad, die sogenaamde Franse titelblad en die kopieregerkenning (dit wil sê die voorwerk - sien 8.3.2), kan binne 'n postmodernistiese leesbenadering juis benut word om oor bepaalde sake te besin, soos die benoemingspraktyk in die geval van vroue wat in die huwelik tree en daarmee gepaardgaande die formasie van vroulike subjektiwiteit (vgl. hoofstuk 11.4). Deur 'n skynbaar perifere aspek soos paratekstuele gegewens kan lesers moontlik ook geaktiveer word om oor die gevestigde maatskaplike sisteme en kodes te besin. Enkele dekades gelede was dit vir sommige jong vroue nogal opwindend om eensklaps en oornag van agternaam en van titel te verander, terwyl dit lyk asof daar tans 'n ongemaklikheid met hierdie gebruik voorkom en asof daar 'n toename is in dubbelloopvane en die gebruik van die titel 'Me'. Deur die onderskeid tussen 'getroude van' en 'nooiensvan' in die voorwerk van *Die heengaanrefrein* kan nadenke oor die konstruksie van vroulikheid, die kompleksiteit van subjektiwiteit en die problematiek van referensialiteit moontlik gestimuleer word.

Uit bogaande voorbeelde blyk dit dat die tradisionele nosie van referensialiteit in postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* bevraagteken word. Hutcheon (1988:152) is van mening dat die bestaande teorieë oor referensialiteit nie reg laat geskied aan die kompleksiteit van die saak in die historiografiese metafiksie nie.

In die volgende hoofstukafdeling word ondersoek ingestel na die wyse waarop daar in *Die heengaanrefrein* na die 'sentrale rolspelers' verwys word, hetsy deur middel van eiename, hetsy deur middel van soortname: Lodewyk XIV, Simon en Willem Adriaan van der Stel, die Grys Eminensie, en die Hugenote self. Die benoemingspraktyk van die teks word telkens gesupplementeer met die wyse waarop daar in historiografiese bronne na dié historiese personasies verwys word.

### 10.2.1 Die son self en 'n sondespoot: Satiriserende byname en hul referente

Binne die problematiek van referensialiteit is die verwysing na "die son self" op p. 11 van *Die heengaanrefrein* besonder insiggewend. Deur satirisering is dit duidelik dat die spreker hier juis *nie* na die son verwys nie, maar na Lodewyk XIV die Sonkoning. Uit die res van die lang sin in hierdie strofe behoort dit ook te blyk dat dit hier om die Franse koning gaan wat statig deur die



sale van sy paleis by Versailles beweeg, met sy beeld weerkaats in die reusespieëls. (In die beroemde spieëlsaal is daar driehonderd spieëls waarin sy beeld vermenigvuldig word.) Hy het homself die Sonkoning genoem omdat sy glans deur al die ander Europese vorste weerkaats is of omdat hy dit so wou hê.

Lodewyk XIV wou van Frankryk 'n modelstaat maak en onder sy heerskappy het die land gedy en ongekende hoogtes belewe. Alles het om die eer van die koning en die monargie gedraai: die verhouding met sy hof en sy ministers, met die geeste-

#### I Geloof (fragment, p. 11)

Gespieël van saal na saal betree die son self  
 sy domeine van deurlugtigheid,  
 rinkelend oor die skerwe van 'n edik,  
 met 'n tevredenheid oor die plundering van 'n Pfalz  
 en - slim (want die rasonale vier hoogty)  
 set om met die ruheid van soldate in lang  
 wolbaadjies van die getreiterdes se weefstoele  
 hulle wat hulself Hugenote noem, tot terugbeking te pes -  
 inkwartiering in die huise van die andersdenkendes,  
 hovaardig (weens sy bruinglansende pruik se bedrading,  
 en sy baadjiepante s'n, en sy onderbaadjie en mouboordjies s'n)  
 en met lintjies en rosette om sy knieë en klosse op sy skoene,  
 draadwerk van absolutisme in die gemoed, omring deur gemalin,  
 bywywe, howelinge, meelgesigspelers en glimlagge,  
 (rinkelend, rinkelend)  
 'n opvoering van poppe op vergulde stoele. En geensins  
 te betwyfel is dat Jean-Baptiste Poquelin die truuks  
 beter beheers as Louis Bourbon van die dubbelken.  
 De omnibus dubitandum meen nogtans  
 Descartes met wyse begeerte by wyse van spreke,  
 verhuis na die Nederlande en oreer van daar,  
 en die denke beweeg  
 hoofs soos 'n minuet in die sale van die kaatsing van skyn.

likes en met buitelandse staatsmanne. Deur sy buitengewone persoonlikheid het die koning daarin geslaag om sy posisie en sy regime te versterk. Hy het sy ministers aangespoor om die administrasie te stroomlyn; verder het hy die regstelsel en staatstrukture omvorm en tot onderdanigheid gedwing, die nywerheid en die ekonomie bevorder, die weermag gedissiplineer en die vloot versterk. Die handel met Indië en die Ooste is uitgebrei en 'n sterk Franse kolonie is in Kanada gestig. Hy het homself as beskermheer van die Franse Klassisme beskou, en as liefhebber van die boukuns het hy die Louvre laat voltooi en Versailles opgerig. Van belang vir 'n studie van *Die heengaanrefrein* is dat hy kunstenaars en skrywers soos Molière (Jean-Baptiste Poquelin, p. 11) ondersteun het, alhoewel hulle soms deurgeloop het onder die amptelike kritiek en sensuur. Alles en almal was aan die koning ondergeskik. Net soos wat hy self die middelpunt van Frankryk was, moes Frankryk die spil wees waarom al die vernaamste gebeurtenisse van Europa draai.

Dat Lodewyk XIV oor besondere kwaliteite as leiersfiguur beskik het en veel vermag het, word algemeen deur historiograwe en biograwe erken. In *Die heengaanrefrein* word die aandag egter gevestig op sy lewe in die "sale van die kaatsing van skyn" (11), op sy manipulasie, absolutisme, onderdrukking en oorlogvoering. Die erenaam 'Sonkoning' word op satiriserende wyse ontyk tot "die son self"; die spottende vertellershouding blyk duidelik. Deur die ontmanteling van die metafoor *Sonkoning* word daar terselfdertyd afgereken met die daarmee gepaardgaande simboolwaardes. Die son is naamlik simbool van die held, van die aktiewe beginsel, van lewe en energie, van insig, rede en objektiwiteit, van die intellektuele, die ware, die enige, die ewige en die god-



delike (Cirlot 1982:148, 218, 317-320)<sup>3</sup>.

Stockenström dekonstrueer dus die eie-naam [*sic* - PHF] Sonkoning ('Sonkoning' as rededeel én as die naam wat hy aan homself besorg het) deur Lodewyk se skadukante te belig. Sy vestig die aandag pertinent op sy onderdrukkingsmetodes, sy satiriseer sy oordadige voorkoms en stel hom en die lede van sy hof voor as akteurs ("meelgesigspelers"). Blykbaar het Lodewyk tot die allereerste aspek van die hofetiket voorgeskryf, uitsluitlik met die doel om sy aansien in sy eie land en in die buiteland te verhoog (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 14:343). Maar terselfdertyd het hy ook oorlog gemaak en jag gemaak op die Hugenoote.

Deur die 'neologistiese' verwysing na Lodewyk XIV as "die son self" problematiseer *Die heengaanrefrein* die tradisionele siening van referensialiteit. Omdat daar in die historiografiese meta-fiksie aanvaar word dat 'n historiese persoon soos Lodewyk XIV wel bestaan het maar dat hy slegs deur tekste geken kan word, kan die referent nie as 'n konstante gegewe beskou word nie. Soos wat Hutcheon (1988:145) dit stel, is die referent eintlik 'n diskursiewe entiteit.

Na analogie van die benoeming "die son self" gebruik Stockenström 'n verdere son-beeld om na die plaaslike situasie te verwys: hier in Suid-Afrika heers daar ook "'n sondespoet". Soos wat in hoofstuk 12 betoog word, kan hierdie verwysing betrekking hê op sowel Simon van der Stel as sy seun Willem Adriaan. Uiteraard kan daar op grond van die tempus, die deiktiese merker "Hier" en die onbepaalde lidwoord "'n [sondespoet]" betoog word dat hierdie reëls ook op die situasie van die tagtigerjare betrekking kan hê. By uitbreiding sou "'n sondespoet" dus kon verwys na enige leiersfiguur ("heers") wat soos Lodewyk XIV sigself as die "middelpunt van 'n abstraksie" (22) waan, as die sentrum van die sisteem.

#### I Geloof (fragment, p. 11)

Hier waar ook 'n sondespoet heers,  
geel een, verwarm en verskroei  
word getrou genoteer die voorkoms  
van trekbokke se eiening so fier,  
hul galop om die weelde van hul ruimte  
te verower en die groot opset  
van hul verhuising. [...]

Elders in *Die heengaanrefrein* word die son-beeld gesupplementeer met verwysings wat verband hou met die metaalkonstruksie bo-op die Hugenotemonument, bestaande uit die Son van Geregtheid met heel bo die kruis as sinnebeeld van die Christelike geloof. Die frases "kruis teen son wees" (10) en "asof kruis teen son / kom kantel het" (12) suggereer iets van 'n onheilspellende wrywing, omdat die Christelike geloof (gesimboliseer deur die kruis) opgestel word teenoor die son (moontlik simbolies van Afrika). In deel VI, "In 'n taal praat", word kruis en son deel van die "refrein": "Dit [die refrein - PHF] skitter en kaats op na 'n kruis / gesweis tot verblinding / in die stralekrans van 'n heerserson / in 'n katedraal van berge" (35). Ter relativering van die idee van "'n heerserson" word daar twee strofes verderaan in afdeling VI verwys na "die son, die aantreklike /

<sup>3</sup>

Hoewel daar soms in hierdie studie gebruik gemaak word van die tradisionele simboliek (veral in hoofstuk 11), is dit nie die doel om die simbolwaardes tot in die fynste besonderhede na te gaan nie. Boshoff (1991) het reeds 'n deeglike studie onderneem van die belangrikste simbole in *Die heengaanrefrein*, soos speëls en sprokies; water en stolling; die monochromatiese gebruik van kleur en die verbeelding van die mens. Ook het sy enkele beeldmotiewe nagegaan, soos dié van die luiperd, swangerskap en die apokalips.



luiwentelende dwergster, despoot, / magneet en middelpunt en onmenslik / gans net materie en amoreel." Hier is weer eens 'n bewys dat *Die heengaanrefrein* nie die idee van sentrisiteit ontwyk nie, maar dit relativer en dekonstrueer. Om te desentreer - 'n tegniek waarvan die teks dikwels gebruik maak - beteken immers nie om te ontken nie (vgl. Hutcheon 1988:159).

Die verskillende verwysings na die son en die benutting van son-beelde in *Die heengaanrefrein* maak die leser daarvan bewus dat referensialiteit nie 'n een-tot-een-verhouding tussen woorde en dinge (referente) behels nie. Aan die ander kant reduceer *Die heengaanrefrein* nie die werklikheid tot blote teks nie. Die empiriese werklikheid van die verlede is egter slegs bereikbaar deur tekste en intertekste.

### 10.2.2 'n Kaalpoot Grys Eminensie: 'n Onbekende religieuse naam en 'n belangrike referent

In die fragment hiernaas kan die verwysings na die seereis en die ontberinge van die seevarendes die indruk skep dat dit hier gaan om die lot van die sowat 150 Hugenate wat tussen 1688 en 1700 met verskillende bote soos die Voorschooten en die Oosterland (13) na Suid-Afrika gereis het. In hul koorsdrome prewel die reisigers nie net die name van hul geliefdes nie, maar blykbaar ook die naam "Grys Eminensie". Na wie verwys hierdie religieuse naam of titel? Die referent is duidelik nie kardinaal Richelieu nie, aangesien hy algemeen bekend was as die Rooi Eminensie.

#### I Geloof (fragment, p. 9)

'n Gemompel klink in die kajuite van die ylendes,  
die vel glasig gespan om hul gretige hoop,  
oor omkoopsomme uit die beursie van 'n kaalpoot  
Grys Eminensie wat die beleg van La Rochelle  
duisendvoudig tot niet maak. Verlangend noem  
een, wanneer twyfel gedug lê en woel  
in die hart, die naam van 'n geliefde gesterf  
aan boord en aan die see bemaak. [...]

"Grys Eminensie" is 'n voorbeeld van 'n eienaam wat die aandag op sigself vestig deur die onsekerheid omtrent die historiese referent en deur die onbepaalde lidwoord wat dit voorafgaan: "'n kaalpoot / Grys Eminensie" (ook in ander gevalle in *Die heengaanrefrein* word eiename voorafgegaan deur die onbepaalde lidwoord - vergelyk "'n Voorschooten" en "'n Oosterland", p. 13<sup>4</sup>). Die bynaam "Grys Eminensie" is 'n verklaptteken dat bogaande passasie nie noodwendig of uitsluitlik betrekking het op die Hugenate oor wie *Die heengaanrefrein* veronderstel is om te handel nie. Die titel *l'éminence grise* is naamlik gebruik vir Vader Joseph (François-Joseph Leclerc du Tremblay), wat in 1577 in Parys gebore en in 1638 in Rueil oorlede is<sup>5</sup>. Die kleuraanduiding "Grys" het nie betrekking op sy Eminensie se ouderdom nie, maar op die kleur van die drag van die Kapusynenorde, waartoe hy behoort het. Die verwysing na 'n geestelike wat reeds vyftig jaar

<sup>4</sup> Ander skepe waarmee koloniste na die Kaap gekom het, was die *Borssensburgh*, die *Schelde*, die *Zuijd Beveland*, *De Berg China* en 't *Wapen van Alkmaar*.

<sup>5</sup> Ter wille van stilistiese oorweginge word die bronne wat hier benut is, nie telkens genoem nie. In die 1967-uitgawe van *Encyclopaedia Britannica* is onder meer die volgende lemmas geraadpleeg (gevolg deur volume- en bladsynommer): Descartes (7:281-288), France (9:709-726), Huguenots (11:818-820), Joseph, Father (13:89), Louis (14:342-344), Molière (15:661-664), Palatinate (17:94-95), Richelieu (19:310-312) en Rochelle, La (19:400). In die teksbesprekings word die titel *Encyclopaedia Britannica* soms afgekort tot *Britannica*. Ander bronne wat gebruik is, is die inligtingstukke van die Hugenate-gedenkmuseum (uitgegee deur die Beheerraad), Coertzen (1969, 1988a en 1988b), Huxley (1982) en Krige (1988a).



vóór die koms van die Hugenote na Suid-Afrika oorlede is, wil dus lyk na een van die vele anachronismes in *Die heengaanrefrein*. Is Stockenström se keuse van die Grys Eminensie bloot toevallig?<sup>6</sup> Ek meen nee. Die benutting van hierdie redelik onbekende historiese gegewe wil die aandag nie net vestig op die problematiek van referensialiteit nie, maar ook op die kompleksiteit van die historiografiese proses en op ons begrip van die geskiedenis.

Deur die verwysing na Vader Joseph deur middel van die relatief onbekende religieuse titel "Grys Eminensie" wil *Die heengaanrefrein* myns insiens **eerstens** die aandag vestig op die jarelange (eintlik: eeue-lange) vervolging van die Hugenote. Die eerste reël van die betrokke strofe op p. 9 lui immers: "Vertrek en koms, refrein van die eeue [...]". Anders as was dikwels aanvaar word, het die Franse Hervorming nie uit die Lutheranisme voortgespruit nie (Martin Luther het op 31 Oktober 1517 met sy 95 stelling proteas aangeteken teen wanpraktyke in die Rooms-Katolieke Kerk), maar kan dit teruggevoer word na 'n geskrif van Jacques Lefèvre d'Étaples uit 1512. Sowat twintig jaar later het die eerste martelaars in Parys op die brandstapel gesterf. Godsdiensvryheid is eers in 1787 deur Lodewyk XVI toegestaan met die Edik van Toleransie (Versailles).

**Tweedens** kan die verwysing na die "kaalpoot / Grys Eminensie" die leser daarvan bewus maak dat ook minder bekende historiese figure 'n uiters belangrike rol gespeel het in die Hugenotegeskiedenis. Die enigste wyse waarop die leser meer kan uitvind omtrent Vader Joseph is deur tekste, en dit nie sonder moeite nie<sup>7</sup>. Volgens *Encyclopaedia Britannica* (13:89) het hy ten spyte van sy "brilliant secular career" tot 'n streng Kapusynorde toegetree. Vader Joseph was 'n toegewyde gelowige en mistikus en het met verbete ywer die sogenaamde ketters probeer terugwen na die Katolisisme (*Britannica* berig oor sy "successful apostolic zeal"). Later is hy benoem tot sekretaris van die bekende Richelieu (Armand Jean du Plessis, 1585-1642), wat sedert 1624 agtien jaar lank Eerste Minister onder Lodewyk XIII was. In effek was Vader Joseph die Minister van Buitelandse Sake. Sy geestelike ambisie was in ooreenstemming met die politieke planne van Richelieu, naamlik die verwoesting van die Habsburgse mag en die dominasie van Europa deur 'n verenigde Frankryk. Deur die magspolitek wat hy agter die skerms bedryf het, het hy Richelieu ondersteun en bygedra tot die ellende van die Dertigjarige Oorlog. Waar die algemene opvatting is dat dit die bekende kardinaal Richelieu, die Rooi Eminensie, was wat die "werklike mag agter die troon" was (Theron en Joyce 1988:4), maak *Die heengaanrefrein* die leser bewus van die aandeel van die minder bekende Vader Joseph, die Grys Eminensie.

<sup>6</sup> In 'n onderhoud het Stockenström (1994) verkeerdelik na die Grys Eminensie as "Vader Jacques" verwys. Tydens haar navorsingstyd was die kennisname van hierdie figuur glo vir haar 'n groot ontdekking. Op grond van hierdie inligting maak ek die bewering dat die keuse van die Grys Eminensie nie onskuldig was nie. Oor die verdere 'outeursintensies' kan maar net gespekuleer word. Vir die doel van hierdie studie is dit egter belangriker om te besin oor die ideologiese en politieke potensiaal van die teks self. Die afleidings wat ek vervolgens maak, moet dus nie herlei word tot 'outeursintensies' nie. Dit is deur *Die heengaanrefrein* self 'ingegee', nie deur Stockenström tydens die onderhoud nie.

<sup>7</sup> Die 1967-uitgawe van *Encyclopaedia Britannica*, wat ek eerste gebruik het en waaruit ek in hierdie gedeelte aanhaal, verleen nie snel toegang tot die figuur van die Grys Eminensie nie, hoewel daar 'n kort biografie by lemma Joseph in volume 13 verskyn met die Franse benaming *eminence grise*. Die 1995-uitgawe het wel die inskrywing "Grey Eminence" in die register met 'n bladsyverwysing na die mikropedia. Vergeleke met die artikel oor Richelieu, is dié oor Vader Joseph besonder kort. In 'n later stadium van die navorsing is Aldous Huxley se *Grey Eminence* (1944) bekom (Huxley 1982).



Die relatiewe onbekendheid van Vader Joseph is die onderwerp van die nawoord tot Aldous Huxley se fassinerende biografie *Grey Eminence* van 1944. "The posthumous history of Father Joseph is so odd and improbable that it deserves to be made the subject of a full-length study", lei Huxley (1982:287) sy kort "Appendix" in. Hoewel die interessante geskiedenis van die biografieë en ander studies oor Vader Joseph aansluit by die kompleksiteit van die historiografiese proses, waaroor my proefskrif onder meer handel, val dit buite die bestek van die studie.

Die **derde** afleiding wat ek maak rakende Stockenström se verwysing na hierdie relatief onbekende figuur, is dat die historiese interteks van die "Grys Eminensie" die leser kan konfronteer met die voorbeeld van 'n geestelike wie se blinde geloof politieke implikasies gehad het; die verwysing is immers na "'n kaalpoot / Grys Eminensie" [my kursivering]. Daar is nog ander soos hy, suggereer *Die heengaanrefrein*. Dat die leser hierdeur 'n verband kan lê met Afrikanergeestelikes wat hul oë gesluit het vir die ongeregtighede van die Apartheidsstelsel, is nie onwaarskynlik nie. Die biografie in *Britannica* word as volg afgesluit:

Père Joseph, believing in the spiritual destiny of his country, thus lent himself wholeheartedly to a policy which imposed on Europe the miseries and crimes of the Thirty Years' War. His spiritual ideals were better served by his labours in sending Capuchin missionaries to the near east and Africa. He died at Rueil near Paris on Dec. 18, 1638, hated by his countrymen.

In die **vierde** plek kan die gegewe van die ylendes wat die "Grys Eminensie" se naam mompel, die feit onderstreep dat die 150 Hugenote wat teen die einde van die sewentiende eeu na Suid-Afrika gekom het, nie die enigstes was wat Frankryk verlaat het nie. Vader Joseph is naamlik reeds in 1638 oorlede, vyftig jaar voordat die Hugenote na Suid-Afrika gekom het. Vóór en ná 1688 het enkelinge en klein groepies mense die land óók verlaat. Maria de Quellerie, byvoorbeeld, was van Hugenote-afkoms en Francois Villon het reeds in 1682 in Idasvallei by Stellenbosch gaan woon. Oor die jare heen het duisende Protestante uit Frankryk gevlug, geëmigreer of in ballingskap gegaan. Johannes Calvyn het in 1534 die land verlaat en ná die gruwelike Bartolomeüs-nagmoorde van 1572 en die val van La Rochelle op 28 Oktober 1628 het duisende mense gevlug<sup>8</sup>. In 1681 het daar volgens berekening meer as 300 000 Hugenote uit Frankryk gevlug, baie langs 'n ontvlugtingsroete oor Bordeaux. Hoewel Lodewyk XIV in 1682 'n emigrasieverbod uitgevaardig het, was daar teen Augustus 1685 byna 7 000 Franse vlugtelingen in Genève. Voltaire het in een stadium geskat dat Frankryk in die tweede helfte van die 17de eeu meer as 'n miljoen vlytige burgers verloor het; die "enorme uittog het die intellektuele en ekonomiese hart uit Frankryk geruk", meen Theron en Joyce (1988:2).

Dat die "ylendes" van die passasie blykbaar die naam van die Grys Eminensie mompel, sou in die 'werklikheid' van destyds kon beteken dat dit hier gaan om mense wat tydens die Grys Eminensie

<sup>8</sup>

Net soos wat die letterkunde beskou kan word as vorm van historiografie, net so kan skilderye ook insae bied in die werklikhede van die verlede. Vergelyk byvoorbeeld die afbeeldings van die martelpraktike deur Breughel en van die Bartolomeüs-nagmoorde in Grant, Mayo en Sleigh (1988:19 en 30-31).



se lewe Frankryk verlaat het, miskien ná die Beleg van La Rochelle van 1627-28, toe die Protestante met groot ontberinge hewig weerstand gebied het teen Richelieu se magte en sommige omkoopgeld aanvaar en van hul 'kettery' afgesien het. Indien daar gemeen word dat die passasie wel van toepassing op die Hugenote van 1688 kan wees, kan dit betrekking hê op iemand wat die gebeure van vyftig jaar vantevore in die herinnering roep (hetsy dit self ervaar is al dan nie). Die referente is dus nie duidelik spesifiseerbaar nie en die naam "Hugenote" funksioneer sodoende as aanduiding van 'n groep mense van wie slegs enkeles se name en vanne vandag nog bekend is (soos dié van die sowat 150 Hugenote wat in 1688 na Suid-Afrika geëmigreer het).

Die adjektief "kaalpoot" kan moontlik Vader Joseph se lewe van toewyding, onthouding en eenvoud suggereer, of sy ywer om die Hugenote 'kaalhand' die stryd aan te sê en te volhard in sy vaste oortuiging (toe La Rochelle uiteindelik oorgegee het, het Lodewyk XIII in die openbaar hulde gebring aan hom as "the only man to stand firm in the hope of reducing the town to obedience, and that it was he who had confirmed the others" - Huxley 1982:172). Die "kaalpoot"-verwysing kan egter ook letterlik opgeneem word [*sic*!]. As aanduiding van 'n lewe van piëteit het Vader Joseph meestal kaalvoet geloop (Huxley 1982:7, 8, 19, 165). Waar Lodewyk XIV se uiterlike vertoon dié was van "rosette om sy knieë en klosse op sy skoene" (11), was Vader Joseph s'n dié van kaalvoetloop.

Die fassinering van Vader Joseph se persoonlikheid vir sy biograwe was juis die wyse waarop hy spiritualiteit met politiek kon versoen (Huxley 1982:291). Soos die resensent van die *Observer* dit stel (agterplat van Huxley se *Grey Eminence*):

The life of Father Joseph, Cardinal Richelieu's aide and inspirer in foreign policy, was a monstrous paradox. After a day spent in directing operations on the battlefield he would pass the night in prayer, or in composing spiritual guidance for the nuns in his charge. He was an aspirant to sainthood, a practising mystic, yet his ruthless exercise of power succeeded in prolonging the Thirty Years War, with all its unspeakable horrors.

For Father Joseph believed that he could create the kingdom of heaven on earth through political means [...].

Hoewel Vader Joseph nie 'n gierigaard was soos Richelieu nie, het hy tog nie gehuiwer om "omkoopsomme" uit sy beursie (9) te gebruik om sy doel te bereik nie (Huxley 1982:146, 169, 170 en 178). Uit die oogpunt van die Hugenote en spesifiek dié groep wat tot die bitter einde weerstand gebied het, is die "beleg van La Rochelle / duisendvoudig tot niet gemaak" (9). Gesien in die lig van die statistiek dat slegs 5 000 van die oorspronklike sowat 25 000 inwoners van La Rochelle nog teen die einde van die beleg geleef het (Huxley 1982:177 en Grant, Mayo en Sleigh 1988:57), is die omkopery van Vader Joseph skrynnend. "To put it cynically," skryf Huxley (1982:150), "he could enjoy subconsciously the pleasures of malice, domination and glory, while retaining the conviction that he was doing the will of God."

Deur toedoen van geestelikes soos die "Grys Eminensie" (die woord *eminensie* is afkomstig van



die Latynse woord *eminentia*, wat *verhewenheid* beteken) het duisende Protestante oor baie jare heen hul land as enkelinge en as groepe verlaat, of die lewe gelaat. Samevattend kan gesê word dat die verwysing na die "Grys Eminensie" die aandag op sigself vestig deur die onbekendheid van die naam en sodoende die leser aanspoor om uit te vind op welke referent dit betrekking het. 'n Skynbaar onbelangrike verwysing kan die leser dus bewus maak van die omvang van die *hele* Hugenotegeskiedenis (nie net van die jaar 1688 toe die eerste Hugenote in Suid-Afrika gearriveer het nie); van die rol van minder bekende historiese figure; van die politieke implikasies van die geloofsbeoefening; en van die redes vir die landsverhuising. Deur referensialiteit uit te buit en as skryfstrategie aan te wend, word 'n belangrike kompleks van historiese intertekste geaktiveer.

Teenoor die historiese figure met die mag in die hand, soos Lodewyk XIV, Simon en Willem Adriaan van der Stel en Vader Joseph, is daar diegene wat onderdruk word. Vervolgens word aandag bestee aan die wyse waarop daar in historiografiese bronne na die Hugenote verwys is en word, en aan die wyse waarop *Die heengaanrefrein* die problematiek van referensialiteit binne 'n postmodernistiese konteks demonstreer.

### 10.2.3 Die Franse Hugenote: Skeldnaam én erenaam

Oor die name van die Hugenote wat na Suid-Afrika gekom het, bestaan daar heelwat inligting aangesien hierdie mense 'n kontrak met die Here Sewentien aangegaan het en hul besonderhede dus goed gedokumenteerd is. Die name van die mans, vrouens en kinders, asook van die plase wat aan hulle toegeken is, verskyn in byvoorbeeld Coertzen (1988a) en Theron en Joyce (1988:14-15). Die belangrikheid van die (eie)naam en die problematiek van referensialiteit word op verskeie plekke in *Die heengaanrefrein* onderstreep. Op die eerste bladsy, p. 9, word ook die dooies vereer, maar sonder dat daar na 'n spesifieke individu verwys word: "Verlangend noem / een, wanneer twyfel gedug lê en woel / in die hart, die naam van 'n geliefde gesterf / aan boord en aan die see bemaak." Hierdie erkenning van die bestaan van afgestorwenes word op p. 31 voortgesit wanneer daar verwys word na die grafstene met Franse name daarop: "in 'n kontrei waar Europa Kaaps stoel, [...] / waar die dood met stene Franse name mag blom". Die hulpwerkwoord "mag" impliseer dat die begraafplaas die een ruimte was waar die Franse taal wel gehandhaaf kon word, aangesien die Nederlandse regering die Franssprekendes so spoedig moontlik wou laat vernederlands<sup>9</sup>. Op p. 22 word melding gemaak van die vervorming van die Franse eiename: "Hy soek na tekens van 'n alfabet in die brokstukke / sterre wat sy tuig bombardeer, waarin hy naam / leer spel het en vervormde van". Vanne soos Bossau, Bruère, Cronier, De la Porte, Des Pres of Du Pré, Guillamet, Gaucher, Labuscagne, Mesnard, Nourtier of Nortier, Therond en Villon is

<sup>9</sup>

Ná die onsimpatieke houding van Simon van der Stel teenoor die Franse afvaardiging van 1689, het die verhouding tussen die Franse en die Nederlanders merkbaar vertroebel. Op 20 September 1701 het die Direkteure van die Kompanjie in Amsterdam die gebruik van die Franse taal op die kansel van die Drakensteinse kerk verbied en dit duidelik gestel dat hierdie maatregel daarop gemik was om die Franse taal te laat uitsterf en as 't ware "uit die plek te verban" (vgl. Theron en Joyce 1988:19). In 1706 is die gebruik van Frans ook in die amptelike kommunikasie verbied. Teen 1752 was daar niemand jonger as 40 jaar wat nog Frans gepraat het nie.



spoedig vervorm wat uitspraak en spelwyse betref (vgl. Grant, Mayo en Sleight 1988:116-117). Van der Stel se vernederlandsingsbeleid vind intertekstueel resonansie in die afdwing van Afrikaans as onderrigtaal in swart skole wat gelei het tot die Soweto-opstand van 1976 (vgl. hoofstuk 9.3.3 en 12.6.2).

Wat die Hugenote as groep betref, is en word daar op verskillende maniere na hulle verwys. In sekere bronne word die eienaam *Franse Hugenote* as pleonasme beskou omdat daar gemeen word dat dit net die Protestante van Frankryk was na wie hierdie naam verwys (Coertzen 1988a:17). Ander navorsers wys egter daarop dat daar ook *Vlaamse Hugenote* was (De Vleeschauwer 1989). Die eienaam "Hugenote" kom slegs twee maal in *Die heengaanrefrein* voor: in die voorwerk en in afdeling I<sup>10</sup>. In die voorwerk verskyn dit as deel van die amptelike naam van die komitee wat die fees gereël het: "Geskryf vir die Nasionale Feeskomitee Hugenote 300". Dat hierdie komitee as 'nasionaal' voorgehou word, is besonder ironies indien die geskiedenis en die sosio-politieke omstandighede van die tagtigerjare in berekening gebring word. Omdat die fees georganiseer is ter herdenking aan die emigrasie van 'n sekere etniese groep na Suid-Afrika, waardeur die getalle van die Nederlandse koloniste versterk moes word, kan aanvaar word dat dit gemik was op 'n bepaalde segment van die bevolking. Van 'n 'nasionale' fees wat gereël is deur 'n 'nasionale feeskomitee' kan hier dus geen sprake wees nie, tensy "Nasionale Feeskomitee" hier opgevat word as uitbreiding van die Nasionale Party! Die feesnaam self was "Hugenote 300". Die eienaam "Hugenote" hierin verwys eerstens na die feesgeleentheid, en indirek na die historiese referente van driehonderd jaar vantevore. Vir stoere nasate van die Hugenote kan dit die bykomende betekenis hê van die driehonderdjaarlange aanwesigheid van die Hugenote op die vasteland van Afrika (na verneem word, loop die aandrag op 'n Hugenote-identiteit nog sterk in die Paarl en in Franschhoek!). In die voorwerk is die eienaam "Hugenote" dus driehonderd jaar verwyder van die empiriese figure en gesitueer binne die konteks van huldigende Afrikaner-volksfeeste en die bykomende assosiasies van eksklusiwiteit.

In afdeling I, "Geloof", kom die woord "Hugenote" ook voor, en wel binne kwalifiserende konteks: "hulle wat hulself Hugenote noem" (11). Die implikasie is dat hierdie eienaam slegs binne 'n beperkte kring sirkuleer, dat dit geen erkenning buite daardie kring geniet nie en dus 'n geskrapte naam is; inderdaad wou die Katolieke en die staat alle Hugenote uitwis. Tydens die godsdienstvervolging en -oorloë is die naam "Hugenote" as skeldwoord beskou; vir die draers daarvan was dit egter 'n ere naam (Krige 1988a:2).

Die feit dat die eienaam "Hugenote" slegs een keer in die teksliggaam self voorkom, beklemtoon die idee dat die teks nie primêr of uitsluitlik oor hierdie historiese figure handel nie. Tog trek die geskrapte of geraseerde eienaam die aandag na sigself. Hoewel daar nog soms verwys word na

<sup>10</sup>

Daar sou wel geredeneer kon word dat die eienaam "Hugenote" klankmatig as 'refrein' neerslag vind in die *heengaan*-komponent van die titel, op grond van die *h*-, *g*- en *n*-klanke.



'nasate van die Hugenote' of 'mense met Hugenotebloed in hul are', kan die leser van die twintigste en een-en-twintigste eeu die Hugenote slegs 'ken' deur middel van tekste, soos die bronne wat deur historiografe geskryf is. Oor die oorsprong van die naam *Hugenote* bestaan daar nie sekerheid nie. Die oorsprong en geskiedenis daarvan is in duisternis gehul (Coertzen 1988a:16). Volgens *Encyclopaedia Britannica* (vol. 11:818) is hierdie naam teen die middel van die sestiende eeu aan die Franse Protestante gegee<sup>11</sup>. Sekere geskiedkundiges meen dat die naam afkomstig is van die nagtelike byeenkomste van die Protestante van Tours in die Loire-vallei wat in 'n toring plaasgevind het wat glo besoek is deur 'n gees met die naam Koning Hugo (Huguet) (vgl. *Britannica* vol. 11:818). Coertzen (1988a:16) sê weer dat Theodore Beza (Calvyn se opvolger in Genève) in sy geskiedenis oor die Gereformeerde Kerk in Frankryk geskryf het dat die Hugenote hulself na koning Huguet genoem het omdat hulle, net soos die vrome koning en sy volgelinge, in die nag moes byeenkom om te aanbid (vgl. Theron en Joyce 1988:2). 'n Ander moontlikheid is dat die naam *Hugenote* afkomstig is van die woord *aignos*, wat afgelei is van die Duitse woord *Eidgenossen* (dit wil sê diegene wat deur 'n eed verbind is), wat tussen 1520 en 1524 gebruik is ten opsigte van die patriotte van Genève wat die hertog van Savoje vyandiggesind was. Ten grondslag aan die religieuse eienaam *Hugenote* lê dus woordverklarings met sowel spirituele as politieke assosiasies.

Coertzen (1988a:17) noem verdere moontlike naamsverklarings, sowel as ander name waaronder die Gereformeerdes ook bekend was. Met die koms van die Franse na Suid-Afrika is die naam *Hugenote* nie gebruik nie, moontlik omdat dit in Frankryk 'n skeldnaam was. Daar word wel in die amptelike dokumente aan die Kaap verwys na "Fransche Vluchtelingen" of "de Uytgeweecken Pietmontoissen off dalluyden". Ander voorbeelde is "de France vrijingesetenen van Drakenstein", "enige Franse gewaande vlugtelingen" of bloot "de France". Later word verwys na "overgekomen fransen Refugees; die alhier met de Landbouw soecken te ernerren" (1699) en "de franse coloniers" (1724). In *Die heengaanrefrein* word by geleentheid na die Hugenote verwys as "ketterse moeders en ketterse vaders" (10). Die woord *ketter* verwys na iemand wat een of meer waarhede van die Christelike geloof verwerp, of wat afwyk van die regsinnige leer; of veral 'n afvallige van die Rooms-Katolieke geloof (HAT). In afdeling IV is die versugting van die spreker: "Hulle wat heengaan, ketters moet hulle bly" en "Hulle wat heengaan, o laat hulle ketters / ontevrede bly". Hier word die woord *ketter* dus uitgebrei ter aanduiding van 'n bevraagtekenende en protesterende lewensingesteldheid. Net soos die eienaam *Hugenoot* verkry die soortnaam *ketter* dus die waarde van 'n ere naam. In afdeling V word die woord "ketttersrein" selfs gebruik: "en daar sal wees / erkenenis. Ketttersrein."

Die eienaam "Hugenote" - net soos die soortnaam "kettters" - weerlê die opvatting dat eiename

<sup>11</sup>

Waar bronne ooreenstem, word ter wille van stilistiese oorweginge nie telkens alle bronverwysings verstrek nie. *Encyclopaedia Britannica* word soms afgekort tot *Britannica*.



rigiede aanduiders van persone of sake in die werklikheid is en dat hul referente dus konstant bly (vgl. Lyotard 1984:10). Deurdat hierdie sewentiende-eeuse verwysings tegelykertyd afwysend én huldigend was, kan die konnotasies wat hulle toe gewek het, as ambivalent beskou word. *Die heengaanrefrein* vestig die aandag op die problematiek van referensialiteit deur te demonstreer dat die 'werklikheid' waarna verwys word, nie 'n gegewe is nie, maar dat dit iets is waaroor 'gepraat' word - vergelyk die frase "hulle wat hulself Hugenote noem". Op 'n bepaalde konseptuele vlak is die referent dus 'n diskursiewe entiteit (Hutcheon 1988:145). Aan die ander kant gee *Die heengaanrefrein* nie te kenne dat die werklikheid bloot teks is nie.

In die volgende hoofstukafdeling word aandag bestee aan nog 'n soortnaam waarmee daar na die Hugenote as groep verwys is en word, naamlik *vlugtelinge*.

#### 10.2.4 Die vlugteling na Suid-Afrika: 'n Gemitologiseerde naam

Die opvatting dat die Hugenote na Suid-Afrika gevlug het, kom vry algemeen voor. So gebruik die *Reader's Digest Illustrated History of South Africa* herhaaldelik die woord "refugees" (1988:47, 55 en 489). Ronel Boshoff (1991:101) beweer in haar verhandeling dat die Hugenote genoodsaak was om na die Kaap te vlug, terwyl Ode Krige (1988a:1, 9 en 14) in 'n amptelike inligtingsboekie van die Feeskomitee Hugenote 300 ook by geleentheid die woord *vlugtelinge* gebruik, maar in 'n onderafdeling getitel "Met 'n ompad tot in die Kaap" (1988:9) dit duidelik stel dat dit nie vir die Hugenote moeilik was om in ander lande 'n heenkome te vind nie. In *Die heengaanrefrein* self kom die woord "vlugteling" slegs 'n enkele maal voor, en wel in afdeling I: "Dit is verbondsgenoot, onwrikbaar, stryder en vlugteling / verklank in die refrein van kruis teen son wees / tot aan die uiteinde van 'n andersheid." (10). Hoewel die soortnaam *vlugteling* 'n enkele maal gebruik word, kom die werkwoordsvorm nie in die teks voor nie. Woorde en frases wat wel voorkom, is "vertrek" (9 en 26), "verhuis" (11)<sup>12</sup>, "verhuising" (11 en 25), "heengaan" (25), "ter wille enkel / van vryheidskeuse na 'n ander halfgrond gevaar word" (15) en "waag hulle dit uit" (30). Ek wil vervolgens betoog dat hierdie woorde en uitdrukkings as supplemente tot die soortnaam *vlugteling* gebruik word ten einde dit te verplaas en selfs te dekonstrueer.

Hoewel duisende Hugenote tydens die vervolgingsjare letterlik uit Frankryk gevlug het, was dit nie in alle gevalle so nie. Sommige Protestante het reeds vroeg in ballingskap gegaan, soos Johannes Calvyn in 1534. Baie het geëmigreer, veral ná 18 Oktober 1685, toe die Edik van Nantes (uitgevaardig op 13 April 1598) herroep is. "Many emigrated to England, to Prussia, to Holland or to America and became very useful citizens of their adopted countries", lui dit in *Encyclopaedica Britannica* (vol. 11:819). 'n Verbod op emigrasie kon die landsverhuising nie keer nie en binne enkele jare was Frankryk 400 000 inwoners kwyd (Theron en Joyce 1988:2 beweer dat die Hugenote maar sowat drie persent van die totale bevolking van Frankryk uitgemaak het). 'n

<sup>12</sup>

Volgens die teks "verhuis" Descartes na die Nederlande en oreer vandaar - sien verder hoofstuk 12.3.3.



Groep van die ou Protestantse vestingstad La Rochelle het byvoorbeeld in 1688 die dorp New Rochelle in Amerika gestig. Die Hugenote wat na Suid-Afrika gekom het, het nie inderhaas oornag hierheen 'gevlug' nie en hulle kan dus nie as religieuse of politieke 'vlugteling' beskou word nie, maar eerder as emigrante. Weliswaar het hulle oorspronklik na Nederland gevlug, maar hulle is hartlik deur die Protestantse gemeentes aldaar ontvang en sowat twee jaar lank gehuisves.

Daar word bereken dat tussen 55 000-75 000 Protestante hul toevlug tot Nederland geneem het<sup>13</sup>. Hierdie "enorme en skielike toestroming [het] uiteraard groot druk uitgeoefen op die hulpbronne van die gasheerland met sy digte bevolking" (Theron en Joyce 1988:7). Die Nederlandse owerhede het dus die Franse gesinne aangemoedig om 'n heenkome in die Nederlandse kolonies oorsee te gaan soek. Toe Simon van der Stel die Nederlands-Oos-Indiese Kompanjie versoek het om mense na die Kaap te stuur om die nedersetting te versterk, is 'n groot werwingspoging in Nederland geloods. Hierop het slegs sowat 150-200 van die Franse Protestante positief gereageer. Die vooruitsig van nóg 'n verhuising, hierdie keer uit die gevestigde gerief van 'n vooruitstrewende en beskaafde Europese gemeenskap na 'n pionier-nedersettinkie aan die suidpunt van 'n grotendeels onbekende vasteland, het maar min Franse gesinne aangestaan, skryf Theron en Joyce (1988:7). Diegene wat wel gewillig was, het onder bepaalde voorwaardes na die Kaapse handelspos gekom - dieselfde voorwaardes wat van toepassing was op enige Nederlander wat ook wou verhuis. (Elke manlike kolonis wat alleen of met sy gesin wou emigreer, was geregtig op vry passaat en 'n gratis plaas; landbougereedskap, saadkoring en vee is teen spesiale pryse beskikbaar gestel.) Die Hugenote se verhuising na Suid-Afrika was dus nie in eerste instansie om religieuse redes nie, maar waarskynlik ook om ekonomiese redes of uit blote avontuurlus en nuuskierigheid. Hoewel *Die heengaanrefrein* die leser aan die een kant bewus wil maak van die eeuelange vervolging van die Hugenote, ontmitologiseer dit aan die ander kant die siening dat hulle ter wille van hul geloof na Suid-Afrika 'gevlug' het.

Om vas te stel hoedanig so 'n gemitologiseerde beeld van volkshelde tot stand kom en daar uitsien, sou 'n empiriese ondersoek verg, wat buite die bestek van my studie val<sup>14</sup>. Op grond van persoonlike waarnemings en gesprekke met kinders en volwassenes oor jare heen wil dit voorkom asof daar by 'n beduidende deel van die Afrikaanssprekende gemeenskap die beeld bestaan van die

<sup>13</sup> Die getalle wat in die verskillende bronne verstrekk word, verskil soms aansienlik, omdat hulle op skattings berus. So meen Theron en Joyce (1988:7) dat daar in die laaste dekades van die 17de eeu tussen 75 000 en 100 000 vlugteling hulle in Nederland gevestig het.

<sup>14</sup> Sou die verering van die Hugenote ook teruggevoer kan word na die opvatting dat hulle die lig van die godsdiens en die beskawing na 'n donker kontinent gebring het? (Hul leuse is egter 'n omkering van hierdie idee: *Post tenebras lux* - ná duisternis lig, dit wil sê ná die geestelike 'donkerte' wat hulle tydens die vervolging in Europa ondervind het, kan hulle hul nou in die lig van Afrika koester). Of gaan dit bloot om hul aandeel aan die versterking van die wit rassegroep? Preller (1938:121) skryf byvoorbeeld: "The Huguenots principally supplied the women, of whom there was a noticeable shortage in South Africa; and they became the forebears of families that spread over the whole of South Africa and became famous in history. Biologically the addition of their element became a most beneficent [*sic* - PHF] one to the Nordic Dutch race in South Africa." Die Hugenote het sowat 17% van die koloniste uitgemaak. In die volgende eeu is die emigrasie van Duitsers sterk aangemoedig. Preller beweer dat die Kaapse bevolking teen 1787 vir 65% uit Duitsers of Duitse afstammelinge bestaan het, met die Nederlanders in die tweede en die Franse in die derde posisie; met "Kaapse bevolking" bedoel hy heel waarskynlik net die blanke bevolking. Coertzen (1988a:145) verstrekk twee ander stelle statistiese gegewens en skryf dat dit hier gaan om die "ontstaan van die Afrikanervolk": die Franse 17% (12%), die Nederlanders 53% (41%) en die Duitsers 27% (36%). Lombard (1988) gee 'n samevatting van verskillende stelle syfers.



Hugenote as mense wat ter wille van hul geloof na Suid-Afrika gevlug het. Wat die oorsprong van hierdie beeldvorming sou wees, is moeilik vasstelbaar aangesien die meeste van die historio-grafiese bronne oor die Hugenote nie 'n eensydig of oordrewe gunstige voorstelling bied nie.

In die bronne wat vir hierdie studie gebruik is (byvoorbeeld Coertzen 1988a en Theron en Joyce 1988), geskied die representasie van die Hugenote se koms na Suid-Afrika teen die agtergrond van die jarelange vervolging in Frankryk. Die emigrasietog word meestal onomwonde binne die konteks van die Nederlandse kolonisasiebeleid geplaas, en nie binne 'n uitsluitlik religieuse konteks nie. Daar word gewys op die ontberinge tydens die seereis en die probleme om as landbouers gevestig te raak in 'n omgewing wat totaal vreemd was vir die noordelinge ('n "bar" land met "verkeerde woeste seisoene", lui dit op p. 10 en 13 in *Die heengaanrefrein*). Hoewel sommige van die Hugenote voorbeeldige lewens gelei het en later ekonomies selfstandig was, kon ander nie die mas opkom nie en het hulle groot eise gestel aan die VOC, gee die bronne te kenne. Ook in die publikasies wat in die feesjaar die lig gesien het, spesifiek dié onder beskerming van die Feeskomitee Hugenote 300, word die Hugenote nie opgehemel as Christenhelde sonder smet en blaam nie. In byvoorbeeld Pieter Coertzen se weergawes van die Hugenotegeskiedenis (Coertzen 1969, 1988a en 1988b) word gestreef na die tradisionele wetenskaplike noukeurigheid en 'n ewewigtige evaluering deur die benutting van dokumente uit die Staatsargief, die Kerkargief en die Akteskantoor in Kaapstad, naas 'n uitgebreide reeks boeke. Ondanks die feit dat Coertzen (1988a) herhaaldelik die woorde "koloniste", "koloniserings", "kolonisasie", "emigreer", "emigrasie", "immigrante" en "offisiële immigrasiepoging" gebruik, kom verwysings na "vlugtelingen" - selfs met 'n hoofletter gespel - tog kwistig in sy teks voor, nie slegs wanneer hy verwys na hul vlug na Nederland nie. Dat die Hugenote in Nederland aangekom het as vlugtelingen, het hulle blykbaar permanent tot vlugtelingen gebrandmerk. Sou die etiket van *vlugteling* hul identiteit en persepsie van hul eie subjektiwiteit sodanig kon beïnvloed dat hulle van mening was dat hulle regtens op allerlei toegewings in Suid-Afrika aanspraak kon maak? Hierdie vraag kan in verband gebring word met die verteller se mening in afdeling III oor die aanmatigende mens wat sigself as die middelpunt van alles waan: "[...] hy merk / alles en sien net wat hy ken, groot geteken in die boel / en die radar van sy geskiedenis loop hom vooruit. / Ken en herken uitsluitlik homself, diepseun, / kry koers, ken van goedpraat en aandik."

Die Franse is aanvanklik met warmte en gasvryheid aan die Kaap ontvang. Mettertyd het die gesindheid teenoor die Franse koloniste egter sodanig verander dat daar op 2 Julie 1699 in 'n brief aan die Kamer Middelburgh versoek is dat "hierdie soort vlugtelingen liever nie meer na die Kaap toe gestuur moet word nie maar eerder Zeeuse boere" (Coertzen 1988a:10). In die brief is aangevoer dat sommige Franse hulle "kwalik kan gedra, nie veel kennis van landbou het nie en eintlik vanweë hulle armoede net 'n las vir die Kompanjie en die diakonie is". Hoewel Coertzen (1988a:10) van mening is dat hierdie opmerkings nie ten opsigte van alle Hugenote gegeld het nie en ook nie "objektief" was nie, noem hy ter regverdiging dat aanpassingsprobleme maar altyd



voorkom wanneer verhuis word en dat ook die Nederlandse amptenare hieraan onderhewig was. Selfs 'nugter', 'eerlike' representasies soos dié van Coertzen kan egter nie sonder meer as 'feitelik korrek' beskou word nie. In die Nuwe Historisme word die vasklou aan die idees van juistheid, wetenskaplikheid, suiwerheid en outentisiteit juis aan bevraagtekening onderwerp (vgl. Van der Merwe en Viljoen 1998:162 en 163). Aan die ander kant is 'n ekstreme tekstualiteitsopvatting waarvolgens die geskiedenis as 'blote teks' beskou word, ook nie houdbaar nie. Die gebeurtenisse van die verlede hét immers plaasgevind, maar ons enigste toegang daartoe is deur middel van tekste en hierdie tekste is menslike konstruksies (Hutcheon 1988:122 en 128).

Hoewel daar niks fisies oorgebly het van die oorspronklike Hugenote nie (die artefakte in die Hugenotemuseum het behoort aan hul nasate)<sup>15</sup>, aanvaar ons dat hulle wel in die Franschoek-omgewing gewoon het op grond van skriftelike dokumentasie. Selfs die brief van ds. Pierre Simond aan die Here XVII gedateer 15 Junie 1689 (waarvan 'n afskrif in die Staatsargief beskikbaar is), kan egter nie as 'n feitelik objektiewe weergawe van die werklikheid beskou word nie, omdat dit geskryf is deur 'n mens met sy eie interpretasies van die 'werklikheid' waarin hy homself bevind het. Ten spyte daarvan dat historiografe soos Coertzen wel sekere van die minder positiewe interpretasies en oordele in hul weergawes aanbied, het daar 'n gemitologiseerde beeld van die Hugenote ontstaan as volkshelde, behorende tot die Afrikaner se onaantasbare geestesgoed. Coertzen (1988a:19) berig byvoorbeeld oor die minder vleierende uitsprake wat oor die Hugenote gemaak is deur die goewerneur en die Politieke Raad. Met aanhalings uit die Resolusies wat in die Staatsargief in Den Haag geberg word (28 November 1689) skryf Coertzen (1988a:19-20) as volg oor hierdie "gewaande Vlughtelingen":

Die iesegrimmige gees by die Kommandeur en sy Raad spreek uit die skerp taal wat ons hoor: 'Enige Franse gewaande Vlughtelingen', wat onder die skyn van geloofsdwang onder hulle koning se gesag uit is, 'n 'luij en vaddig' lewe lei, nie aan die verwagtinge van die Kompanjie voldoen nie, beter versorg is as die Hollanders self, almal bymekaar wou woon te Stellenbosch en Drakenstein en nie wil vermeng met die 'Duitsche natien' nie en selfs téén die gevoel van hulle predikant 'n eie kerkraad versoek het - dit alles het Simon van der Stel beskou as 'Francoisen impertinentien' en 'complotterie', waarvoor hy hulle bestraf en vermaan het om hulle plig na te kom. By die geleentheid word hulle gewys op die eed wat hulle afgelê het, en gewaarsku om hulle stiptelik by dié formulier te hou.

Dit wil voorkom asof die taal waarin die geskiedenis van die Hugenote aangebied word, behoort tot die diskursiewe konteks van die mitologisering van hierdie gegewe. As daar dan 'n mite oor 'n bepaalde gebeurtenis in die geskiedenis ontstaan ten spyte van historiografe se pogings om 'objektief' te skryf, hoeveel te meer nie ten opsigte van daardie dele van die geskiedenis wat wegelaat is uit historiografiese bronne nie!

In die slot van sy artikel "Die bydrae van die Franse Hugenote tot Suid-Afrika se bevolkingsame-

<sup>15</sup> Daar word beweer dat 'n Bybel en 'n teleskoop behoue gebly het.



stelling" beweer Lombard (1988), wat die woord "vlugteling" naas "immigrante" gebruik, dat die Hugenote dikwels oorskat en veridealiseer word. "Dit sou verkeerd wees om te beweer dat hulle baie beter immigrante as die res was.", sê hy (1988:73). Deur die aandag te vestig op die problematiek en kompleksiteit van referensialiteit en deur referensialiteit by geleentheid uit te buit, lewer *Die heengaanrefrein* 'n belangrike kultuurhistoriese bydrae tot die demitologisering van die 'meesternarratief' van die Hugenote-gegewe. In welke mate *Die heengaanrefrein* die bestaande historiografie aanvul deur die vele mites omtrent die Hugenote en ander volks- en kultuurgroepe in Suid-Afrika aan die kaak te stel, is oop vir bespreking.

### 10.3 Die 'akkuraatheid' van historiese besonderhede

Die debat oor referensialiteit is natuurlik nie 'n nuwe debat nie, maar een wat sedert die tagtigerjare op die spits gedryf is. Op hierdie punt kom kwessies soos historiese korrektheid, akkuraatheid en verifieerbaarheid in die spel. Tradisioneel het die historiese roman nog altyd die uitgangspunt van 'waarheid' en 'outentisiteit' ietwat verder gevoer deur die verbeelding in te span. Deesdae word die verbeelding nie net ingespan om die reeds bekende 'feite' van die geskiedenis aan te vul nie, maar ook om die 'feite' te verdraai en aan te tas. Hierdeur vind 'n demonstrasie plaas van die historiografiese praktyk, naamlik dat die handeling om oor die verlede te praat en om geskiedenis te skryf, die gegewene omsit in die gekonstrueerde. Die grens tussen die verbygegangene gebeurtenis en die teenswoordige historiografiese praktyk is dus die plek waar die historiografiese roman en gedig sigself posisioneer. Die verlede *het* werklik bestaan, maar dit *is* verlore of verplaas, slegs om weer beslag te kry as die referent van die taal, as die relik of die spoor van die werklike (Hutcheon 1988:146).

Waar die modernistiese nosie van referensialiteit betrekking gehad het op die wêreld van fiksie (Wellek en Warren 1949:15), is daar by die postmodernistiese referensialiteit 'n openlike erkenning van die *bestaan* van die werklikheid van die verlede wat egter net deur diskoerse toeganklik gemaak kan word. Postmodernistiese referensialiteit verskil van realistiese referensialiteit in die beklemtoning van die relatiewe *ontoeganklikheid* van enige werklikheid wat objektief mag bestaan voor en buite ons kennis daarvan. In hierdie opsig sluit dit aan by 'n ou filosofiese tradisie wat lui dat daar wel 'n werklikheid mag bestaan 'daarbuite', maar dat dit onvermydelik georden is deur die konsepte en kategorieë van ons menslike begrip (vgl. Hutcheon 1988:146).

Die debat oor die bestaan en aard van referensialiteit in fiksie neem 'n hele paar vorme aan, vanaf die ontkenning van die waarde van waarheidsaansprake tot by die toekenning van 'n spesiale status aan die fiksionele (Hutcheon 1988:147). Diegene wat die standpunt verdedig van die ontkenning van die waarheid redeneer dat die taal van fiksie sintakties en semanties ononderskeibaar is van dié van gewone taal, en gevolglik moet daar gekyk word na die kwessie van intensionaliteit. Hiervolgens het die geskiedskrywer en die digter verskillende intensionele handeling en daarom mik hulle op verskillende referente; die fiksionele, narratiewe stelling is volgens hierdie opvatting



immuun teen die oordele oor waarheid of verdigsel (vgl. Wellek en Warren 1949:15 en 24-25). In die historiografiese metafiksie, waar die produsent se posisie een is van sowel skrywer as historikus, word so 'n netjiese onderskeid egter gekompliseer. Die bekende opvatting dat die leser sigself 'in 'n roman' of 'in die romanwêreld' sal bevind indien die historikus in die gedagtes van 'n historiese figuur inklim of een of ander duidelik narratiewe tegniek gebruik, is nie 'n siening wat die leser van historiografiese metafiksie kan bevredig nie. Die opvatting dat fiksie nie waarheidsaansprake kan beliggaam nie, lewer dikwels probleme op. Is die hoogtepunte van die jaar 1960 waarna verwys word in Adam Small se gedig "Highlights of de year 1960" (*Kitaar my kruis*, 1962) dan totaal ontbloot van enige waarheid (vgl. hoofstuk 12.2)?

Aan die ander kant is daar die opvatting dat fiksie 'n afsonderlike referensiële status besit. Hierdie siening word gekompliseer deur tekste waarin sowel historiese as verbeeldingsfigure voorkom. Hutcheon (1988:148) is van mening dat hierdie figure nie dieselfde referensiële massa het nie; hulle het verskillende representasionele resonansies, omdat hul aanvanklike kontekste verskil. Hoewel die analitiese filosofie dieselfde vraagstukke opper as die postmodernistiese fiksie ten opsigte van die kwessie van referensialiteit, bied dit uit die oogpunt van die historiografiese meta-fiksie weinig definitiewe antwoorde.

#### 10.4 Die referensiële draagwydte van die poësie: Gesuperponeerde beelde op 'n skerm

Die relatiewe ontoeganklikheid van die werklikheid van die eie tyd en van die verlede word in *Die heengaanrefrein* gedemonstreer deurdat hierdie onstabiele werklikheid (of werklikhede) voorgestel word as beelde op die plat vlak van die rekenaar- of televisieskerm (21), waardeur die ontologiese vlakke van die teks gekompliseer word<sup>16</sup>. Dit herinner enigszins aan Jean Baudrillard se apokaliptiese visie wat neerkom op die finale vernietiging van betekenis deur toedoen van die televisie en die massamedia (vgl. Hutcheon 1988:223 en Sarup 1993:164)<sup>17</sup>.

Baudrillard beweer dat die wêreld gekonstrueer is volgens modelle of simulakra wat geen referent of begronding in enige werklikheid het nie, uitgesonder hul eie werklikheid (vgl. Sarup 1993:163-164). Die eerste soort simulakrum noem hy die vroeg- of premoderniteit, wat gekenmerk word deur 'n streng hiërargiese ordening. Die dominante beeld van die premoderniteit is dié van die teater en die stucco-engel. Die tweede simulakrum, die moderniteit, is die era van die bourgeoisie en die industriële produksie met as dominante beelde dié van die rolprentteater en die fotografie. Wat die derde simulakrum betref, naamlik die postmoderniteit, word die gebruikswaardes van kommoditeite vervang deur modelle, simulakra en die hiperrealisme van simulاسie. In die media-

<sup>16</sup> McHale (1987a:128) vestig die aandag daarop dat die benutting van die film en die televisie as onderwerpmateriaal en die gebruik van kinematiese modelle ook in modernistiese literatuur voorkom. In die postmodernisme word dit egter op andersoortige wyse gehanteer: "Instead of serving as a repertoire of representational techniques, the movies and television appear in postmodernist writing as an ontological level: a world-within-the-world, often one in competition with the primary diegetic world of the text, or a plane interposed between the level of verbal representation and the level of the 'real.'"

<sup>17</sup> Baudrillard se teorie herinner aan Marshall McLuhan se siening dat die medium die boodskap is (Bertens 1995:156).



en die verbruikersmaatskappy is die mens besig met 'n spel van beelde, simulakra, wat al hoe minder met 'n eksterne werklikheid verband hou. Sedert die Tweede Wêreldoorlog bevind mense hulle in 'n wêreld van simulakra waar die beeld of betekenaar van 'n gebeurtenis in die plek gekom het van die regsreeksse ervaring van daardie gebeurtenis en van die kennis van referente en betekendes<sup>18</sup>. In *The Ecstasy of Communication* skryf Baudrillard (1988:12) as volg<sup>19</sup>:

The opposition of the subject and the object was still significant, as was the profound imaginary of the mirror and the scene. The scene of history as well as the scene of the everyday emerge in the shadow of history as it is progressively divested of politics. Today the scene and the mirror have given way to a screen and a network. There is no longer any transcendence or depth, but only the immanent surface of operations unfolding, the smooth and functional surface of communication.

Al wat oorgebly het, is die ekstase van kommunikasie. Volgens Baudrillard se pessimistiese siening is dit die funksie van die massamedia en die televisie om enige vorm van respons uit te skakel, om individue in hul privaatheid te isoleer binne 'n heelal van simulakra waar dit onmoontlik is om tussen beeld en werklikheid te onderskei. Omdat die mens oorval word deur inligting-ryke beelde, is die enigste manier om aan die mag van hierdie beelde te ontkom, 'n aanvaarding daarvan as betekenaars, as blote oppervlak dus, en 'n verwerping van hul betekendes. Televisie-nuusprogramme, byvoorbeeld, bestaan uit collages van gefragmenteerde beelde en elkeen van hierdie beelde is 'n simulakrum, 'n perfekte kopie sonder oorspronklike. Sarup (1993:165) skryf:

The news is images of images of images, the final hyper-reality. In the news there is a postmodernist denial of historicity, the past is treated simply as a resource bank of images for casual reuse, a collapse of everything into the present.

Met betrekking tot die eerste strofe van afdeling III van *Die heengaanrefrein* waarin 'n anonieme waarnemer ongespesifiseerde beelde op 'n skerm monitor, wil dit voorkom asof Baudrillard se teorie van simulakra bevestig word. Tog weerlê die gedig die nihilisme wat sy teorie onderlê. Daar kan inderdaad sterk kritiek ingebring word teen Baudrillard se teorie (vgl. Sarup 1993:167-168, Hutcheon 1988:223 en 224 en Bertens 1995:156-158): teen sy nostalgiese verlange na kommunikasie van aangesig tot aangesig (vergelyk Derrida 1976:12 en 158-159 se teoretisering oor die konsep van *teenwoordigheid*); teen sy tegnologiese en semiotiese determinisme; teen sy beklemtoning van poststrukuralistiese speletjies; en teen sy morele en politieke nihilisme. Baudrillard gee nie daaraan erkenning dat die rekenaar naas verstrooiing inderdaad belangrike bydraes tot byvoorbeeld maatskaplike en ekologiese bewustheid kan lewer nie. Die "diepseun" wat in afdeling III van Stockenström se gedig die beelde "monitor" en skynbaar as 'n soort 'Big Brother' alles wil beheer, kan ook bewus gemaak word van die probleme van rokende stede en van die invloed van die verbruikerskultuur op die individu. Na hierdie (voor-)beelde word vervolgens

<sup>18</sup> Hutcheon (1988:148) gebruik nie die begrip *referent* as sinoniem van *betekende* nie - sien 10.4.3 hieronder.

<sup>19</sup> Vergelyk Foster (1994:111 en 121). In hierdie artikel stel ek voor dat die rekenaar benut sou kon word as metafoer of ikoon van die postmodernisme.



gekyk, in 'n poging om vas te stel op watter wyses die historiografiese metagedig *Die heengaanrefrein* deur referensialiteit die gedig 'oopmaak' na die 'buitewerklikheid'.

#### 10.4.1 'n Vae lokasie en 'n rokende stad: Historiese en literêre intertekste

In die besinning oor die vraag waarheen die reis onderneem (moet) word, konfronteer *Die heengaanrefrein* die leser op p. 21 met die uitgebreide metafoor van die mens wat 'n beeld of beelde op 'n skerm monitor ten einde liggaamlik en geestelik te oorleef. Dit wil voorkom asof dit nie een spesifieke "vae lokasie" (plek of woonbuurt) is wat dopgehou word nie, maar 'n veelheid verskuivende sake wat gesuperponeer is op "beelde van 'n kollektiewe geheue".

Al die kontingente, disparate gesuperponeerde beelde in die fragment hier-naas vloei surrealisties in mekaar oor. Soms word die indruk geskep dat daar na die buitenste ruim gekyk word, of uit 'n soort voëlvlugperspektief na 'n rokende stad, of met behulp van 'n nabyskoot na iemand in denimdrag (of is dit die hemel wat denimblou is?). Voorts wil dit voorkom asof die waarnemer beelde uit sowel die verlede as die toekoms gewaar: hy sien die beelde van die kollektiewe geheue, terwyl die radar van sy geskiedenis hom vooruit-

#### III Waarheen heengaan (fragment, p. 21)

[...] Want hy monitor op 'n skerm  
'n vae lokasie met blink glasskerwe  
gesuperponeer op beelde van 'n kollektiewe geheue,  
en gladder ietse, rond en roomsag, membrane  
om deur te bars met 'n geskeur van die vlees van illusie,  
en wit vlerke van verblinding engelsprei.  
Stralekrans blerts oor sneeugebleikte denimblou,  
die some in kranksinnige navorsing uitgetorring  
tot repe en lappe vir die afval van 'n sameraapsel geboue  
genaamd stad van die toekoms, die rokende stad.  
Optogte fakkels, swewend. Dit tros tot strafkolonies  
lucifersterre wemelend in die hoeke van wanhoop  
waar gekners en geweën word onder die embleem  
van 'n ou woedende god. O die gramskap en verlies.  
En hy bespeur 'n sfeer gebeits soos rooi-ivoor, dan  
leegheid druppelend van slinger-om-die-smoel se taai,  
madeliefiekronne wat stuifmelerig lok en deurlaat, en hy merk  
alles en sien net wat hy ken, groot geteken in die boel  
en die radar van sy geskiedenis loop hom vooruit.

loop; die "sameraapsel geboue" wat "stad van die toekoms" genoem word, word as 't ware voor sy oë 'n "rokende stad" met "[o]ptogte fakkels, swewend".

Omdat dit nie duidelik is waarop die verwysings betrekking het nie, word die problematiek van referensialiteit hier vooropgestel. Die leser se oog beweeg as 't ware saam met dié van die monitorer oor 'n skermoppervlak van onbepaaldheid heen. Om te monitor beteken egter nie net om iets dop te hou nie, maar ook om (konstant) beheer uit te oefen daaroor. Net soos die woord *monster* is *monitor* afgelei van die Latynse woord *monere*: om te herinner of te waarsku (vgl. Foster 1987:126 in verband met die bundeltitel *Monsterverse*). Die monitering vind dus om verskillende redes en met verskillende doelstellinge voor oë plaas; *wie* of *wat* beheer moet word, en *wie* herinner of gewaarsku moet word, is nie duidelik nie.

Die mens (ook die skrywer) wat die verskillende beelde op die plat vlak van die rekenaar-, televisie- of radarskerm dophou en na tekens soek (22), herinner in sekere opsigte aan die San-jagter van "Die eland" wat na sowel werklikheid as fantasie 'kyk' en tekeninge op die grotwand maak, nie soseer ter wille van sy eie genoegdoening en vervulling nie, maar as vergestaltung van sy eie of sy



groep se geskiedenis en as uitreik na die metafisiese (as sjamaan doen hy dit *namens* sy groep - vgl. Barthes 1984:142). Soms is hierdie tekeninge selfs bo-oor ander gemaak, sodat daar 'n dinamiese intertekstuele gesprek tussen hulle tot stand gekom het. Na hierdie tegniek van *superponering* is reeds verwys, 'n term wat ek in hoofstuk 9.7 as metafoor benut vir die verskynsel van intertertekstualiteit.

Die onbekende sake wat op die skerm gemonitor word, is "gesuperponeer op beelde van 'n kollektiewe geheue": die geheue van byvoorbeeld die Afrikaner of van die mens in die algemeen (Van Vuuren 1988a verwys hier na die Afrikaner-psige wat voorgestel word in Jungiaanse terme). Paradoksaal genoeg loop die "radar van sy geskiedenis" die mens vooruit (21) en "reis" hy deur "dwarssnitte / geskiedenis [...] sonder om dit agter te kom" (22). Dit wat verby is, dit wat die verlede uitmaak, dit wat deel is van die "kollektiewe geheue", dit oefen egter steeds 'n invloed uit en bepaal die toekoms. Binne die konteks van die historiografiese metapoësie sou hier gedink kon word aan beelde uit die geskiedenis en die letterkunde, byvoorbeeld die motief van die stad - hier voorgestel as "die rokende stad". Voorheen (hoofstuk 3.2) is beweer dat die modernistiese literatuur in die grootstad gebore is (vergelyk Baudelaire se *Le Spleen de Paris*, Joyce se *Ulysses* en *The Wasteland* van Eliot - Hyde 1985:337-348 en Liebenberg 1992:318). Buitestaanderskap en balingskap is belangrike motiewe in die modernistiese kuns; die kosmopolitaanse en gesofistikeerde sfeer hang dikwels saam met die motief van die grootstad. In *Die heengaanrefrein* word stadsbeelde nie slegs voorgehou om as (vervreemdende) agtergrond te dien waarteen die menslike verhaal sigself afspeel nie, maar word dit ook aangewend om historiese en literêre intertekste mee te parodieer en sosio-politieke implikasies mee te suggereer.

As voorbeelde van historiese intertekste wat deur die verwysing na die "rokende stad" geaktiveer word, sou eerstens gewys kon word op die afbrand van stede tydens die Protestantevervolging en die godsdiensoorloë regoor Europa. In Frankryk self is Hugenote-vestingstede soos La Rochelle hewig aangeval en die Protestantse kerke en vergaderplekke afgebrand. Tydens die Dertigjarige Oorlog in Duitsland (1618-1648), waarby Frankryk betrokke was, is glo dertigduisend stede en dorpe deur brande in puin gelê. 'n Volgende historiese interteks is dié van Frankryk se inval in en verwoesting van die Duitse Pfalz of Palatinaat in die jare 1689-97. Na hierdie "appalling devastations" (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 17:94) word op p. 11 van *Die heengaanrefrein* verwys: "Gespieël van saal na saal betree die son self / sy domeine van deurlugtigheid, / rinkelend oor die skerwe van 'n edik, / met 'n tevredenheid oor die plundering van 'n Pfalz". Deurdat hier soos elders in *Die heengaanrefrein* 'n kombinasie van 'n onbepaalde lidwoord en 'n eienaam voorkom, verkry hierdie gegewe groter draagwydte sodat die referent van die pleknaam die "Pfalz" verruiming ondergaan. Die onderbeklemtoonde woord "plundering" suggereer voorts slegs roof en diefstal, nie totale verwoesting deur brand nie. Deur kontraswerking met die voorstelling van die Sonkoning wat sy spieëlsaai met groot fanfare betree, verkry die verwysing na die "plundering van



'n Pfalz" egter 'n skrynend ironiese waarde. Inderdaad is dit ook so dat Lodewyk homself verryk het deur van die mense van sy eie land en van ander lande te steel en te roof.

Die superponering van beelde in hierdie bundelafdeling en in *Die heengaanrefrein* as geheel maak dit vir die leser moontlik om via die verwysing na "die rokende stad" spesifieke historiese intertekste uit die Suid-Afrikaanse verlede te betrek, ook die onlangse verlede (aan die metafoor van die "brand wat grondlangs sluip", is reeds in hoofstuk 9.8 aandag bestee). Hier kan verwys word na die onrus en geweld in stede, byvoorbeeld tydens die twee noodtoestande van 1985-86 en 1986-1990 (Liebenberg en Spies 1994:501) toe "die land gebrand het" in Hein Willems se woorde (vgl. Louw 1988:25). Boikotaksies en stakings het algemeen voorgekom; "leë busse vertrek en kom aan in die stede van ellende" lui dit op p. 16 van die gedig. In die negentigerjare het stedelike terreur en bendegegeweld toegeneem en 'n 'taxi-oorlog' in die noorde van die land uitgebreek, gevolg deur 'n 'oorlog' tussen taxi-operateurs en die Golden Arrow-busmaatskappy in die jaar 2000 oor die reg om die swart woonbuurte buite Kaapstad te bedien. Omdat dit wil voorkom asof die moniteerder ook beelde van die toekoms kan waarneem (sy geskiedenis loop hom immers vooruit), kan die leser van die era ná 1988 verbande met sy of haar eie tyd tref en kan die verwysing na "die rokende stad" telkens 'n ander referensiële waarde verkry.

Die verwysings na die "stad van die toekoms, die rokende stad" en na "strafkolonies" kan ook *ander* historiese intertekste aktiveer, soos byvoorbeeld dié van die sogenaamde lokasies of townships, wat ontstaan het as gevolg van die beleid van 'afsonderlike ontwikkeling', tuislande, groepsgebiede en gedwonge verskuiwings. Met die opheffing van die invloei-beheer het groot getalle swartmense ook na die stede begin trek, wat die "verhuising" (11 en 25) van die Hugenote in die herinnering roep. Groot woningnood onder swartmense lei mettertyd tot die beslaglegging op openbare ruimtes en die ontstaan van plakkerskampe, selfs oornag, in die kern en aan die soom van stede en dorpe. Omdat brandhout en steenkool die belangrikste energiebronne is, is hierdie gebiede besonder rokerig - weer eens 'n voorbeeld van die aantasting van die natuur. Hierdie verstedelikingspatrone (en die daarmee gepaardgaande maatskaplike probleme) wat reeds in die tagtigerjare merkbaar was, het intussen groot afmetings aangeneem. Deur die referensiële potensiaal van die gegewe van die "rokende stad" stel *Die heengaanrefrein* die leser in staat om nie net verbande te lê met die geskiedenis van die Hugenote en die jare van die noodtoestand nie, maar ook met gebeure in die tydperk ná die verskyning van die bundel in die 'feesjaar' 1988. Sommige lesers sou moontlik ook hierdie en ander passasies van die teks kon interpreteer as vooruitwysings na 'n apokalips.

Naas historiese intertekste, wek die verwysing na "die rokende stad" ook literêre intertekste op as deel van die "kollektiewe geheue" (21) van die Afrikaanse letterkunde. Die implikasie is dus dat die verwysing na die "diepseun" wat voor die rekenaar sit en die skerm monitor, ook op die skrywer en die leser van toepassing gemaak kan word. Voorbeelde van tekste oor stede wat in die



Afrikaanse letterkunde gemonitor (kan) word, is Totius se *Trekkerswee* (1915), Opperman se "Stad in die mis" uit *Heilige beeste* (1945) en sy "Ballade van die grysland" uit *Negester oor Ninevé* (1947). Die "kollektiewe geheue" van die (Afrikaanse) letterkunde omvat naas hierdie voorbeelde ook 'n ryke verskeidenheid ander verbandhoudende tekste; aan die superponering van (inter-) tekste is reeds in hoofstuk 9 aandag bestee.

Deur die referensiële draagwydte van 'n verwysing soos "die rokende stad" en deur die aktivering en superponering van historiese en literêre intertekste lewer *Die heengaanrefrein* sterk kritiese kommentaar op die vermetele mens wat "onder die embleem" van een of ander "ou woedende god" leef en terselfdertyd doodmaak (21). Die kritiek word egter nie op aanmatigende of hovaardige wyse uitgespreek nie, maar dit is tegelykertyd selfkritiek; so ook is die besinning oor die mens tegelykertyd selfbesinning. Hierdie selfbesinning blyk veral uit passasies waarin 'n metapoëtiese element merkbaar is.

#### 10.4.2 Sneeugebleikte denimblou, lintjies en rosette: Periferale historiese intertekste

Naas die beeld van die vae lokasie en die rokende stad, is daar ook ander beelde wat deur die anonieme waarnemer (die mens, die skrywer, die leser?) gemonitor word. Die tweede beeld waaraan ek aandag wil bestee in my ondersoek na die referensiële draagwydte van verwysings in *Die heengaanrefrein* is dié van die "sneeugebleikte denimblou" (21). Dit is nie duidelik of hierdie verwysing betrekking het op die kleur van die hemelruim en of dit 'n spesifieke kledingstuk of kledingstukke aandui nie. Vir die doel van hierdie bespreking en in aansluiting by die stads-gegewe, waaraan in die vorige hoofstukafdeling aandag bestee is, word die betrokke reëls gelees asof dit betrekking het op denimkledingstukke - een van die 'kentekens' van die verbruikerskultuur. Dat daar in die postmodernistiese teoretisering en praktyk juis belangstelling is in die periferale, dien as motivering vir 'n bespreking van die (skynbaar) periferale verwysing "sneeugebleikte denimblou". Ook in die Nuwe Historisisme word aandag bestee aan skynbaar onbeduidende besonderhede (Bressler 1994:135).

Teenoor die oordadige kostuum van Lodewyk XIV bestaande uit 'n luuksueuse sypak, met lintjies en rosette om die knieë (11), is die 'eenvoudige' denimlangbroek reeds dekades lank die drag van die massas. Dit is op paradoksale wyse altyd 'in die mode', feitlik oral aanvaarbaar. Hiermee wil ek nie beweer dat die verwysing na "sneeugebleikte denimblou" noodwendig uitsluitlik sosiale kommentaar lewer op die navolging van die mode en die skep van die 'korrekte' beeld of *image* nie, maar dat dit ook betrekking kan hê op die praktyke van die verbruikers- en stadskultuur. Die "kranksinnige navorsing" (21) om elke seisoen nuwe kledingstukke te skep en in die aanvraag te voorsien, lei daartoe dat mode-items spoedig hul nuutheidswaarde verloor en vervang moet word; afgeskryfde stukke beland op afvalhope. Omdat die modesisteem verskille tussen kledingstukke bewerkstellig, word die proses van vervanging en hersirkulering versnel - kenmerke van die postmoderne kultuur. Bepaalde aspekte van Barthes (1972:152 e.v. en 1990a) se teoretisering oor



die mode kan hier betrek word. Dat denimklaredrag beskou kan word as 'n drag van homogenisering en gelykstelling wat eintlik niks be-teken nie, herinner aan Barthes (1972:152) se mening dat daar 'n noue verband tussen die mode en die literatuur bestaan:

[F]ashion and literature are perhaps what I would call homeostatic systems, that is, systems whose function is not to communicate an objective, exterior *signified* which pre-exists the system, but merely to create an equilibrium of operations, a signification in movement: for fashion is nothing except what it is said to be; and the secondary meaning of a literary text is perhaps evanescent, 'empty,' although this text does not cease to function as the signifier of this empty meaning. Fashion and literature signify strongly, subtly, with all the complexities of an extreme art, but, if you will, they signify 'nothing,' their being is in signification, not in what is signified.

Dat die letterkunde en die mode eintlik niks be-teken nie, kan binne postmodernistiese konteks bevreemte word. In die historiografiese metafiksie word die strukturalistiese en poststrukturalistiese beklemtoning van die taal as 'n stelsel van betekenaars en betekendes waarin die referensiële dimensie geen plek het nie, immers afgewys (vgl. Jefferson 1989:94). In sy kritiek op Barthes wys Culler (1983b:76) daarop dat Barthes se latere teoretisering juis die idee van 'n wetenskap van tekens verwerp het:

Defining semiology as attention to everything that makes a science of signification impossible, he associates his rejection of science with the priority of signifying over what is signified, choosing to ignore that this persistent view of meaning emerged from and is substantiated by the systematic perspective he now denigrates. Only by showing fashion or literature to be a system, a *mechanism* that endlessly elaborates meaning, can Barthes maintain the priority of signifying over what is signified. Taken individually, outside the perspective of a system, fashion statements have meanings that seem more important than any process of signification.

Binne postmodernistiese konteks is Barthes se (strukturalistiese) teoretisering nie besonder bruikbaar nie, omdat sowel strukturalisme as poststrukturalisme die kwessies van referensialiteit en representasie as 't ware tussen hakies plaas (Hutcheon 1988:148; vgl. Jefferson 1989:94-95). Deur die problematisering van referensialiteit bewerkstellig postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* 'n besinning oor historiese kontekste wat ideologiese implikasies het - implikasies waaraan Barthes nie soseer aandag bestee nie<sup>20</sup>.

Daar word redelik algemeen aanvaar dat denimdrag die 'uniform' van ons tyd is. In Amerika het denim deur die jare heen veld gewen weens die duursaamheid daarvan. Denimbroeke of *jeans* met hul kenmerkende klinknaels is aanvanklik veral op beesplase (*ranches*) gedra. Mettertyd het dit een van die uitkentekens van die *beat*- en eendstertkultuur geword (kulture wat deur sommige

20

Barthes se verwysings na *konteks* het te doen met die sosiale milieu en die modewêreld. Hy onderskei verskillende vlakke van signifiëring (Barthes 1990a:37 en 38). Die eerste vlak korrespondeneer met die "vestimentary code", wat saamhang met betekenaars wat uitwys na die betekendes van modebewustheid (die "vestimentary code" het betrekking op sowel die 'werklike' as die skriftelike kode). Die tweede vlak het te doen met die konnotasies van die mode: die geskiktheid van kledingstukke vir 'n bepaalde sosiale milieu. Die derde vlak (die 'mitologiese' vlak) is die retoriese sisteem; in Culler (1983b:74) se vertaling: "a new sign whose signifier is the complete fashion utterance and whose signified is the image of the world and of fashion that the journal has or wants to convey". Met die verwysings na Barthes se teoretisering in hierdie hoofstuk is die doel nie om hom te bekritisêr nie (soos wat Culler 1980:34-40 doen); in sy sistematiese semiologiese studie het hy later self afgesien van die idee van 'n 'wetenskap' van tekens (Culler 1983b:76). Ek wil egter Barthes se strukturalistiese benadering jukstaponeer met 'n postmodernistiese een, waarin daar in die besonder aan ideologiese kwessies aandag gegee word.



ondersoekers beskou word as manifestasies van die postmoderne era). Later het denimjeans wêreldwyd gewild geword as algemene ontspanningsdrag en as dié kledingstuk wat gender-, subkultuur- en klasseverskille ophef<sup>21</sup>. 'n 'Verslonste' of 'gebleikte' voorkoms word selfs doelbewus bewerkstellig, soos wat die passasie hierbo suggereer. Aan die ander kant het ontwerpersjeans ook die lig begin sien - nie drag vir die massas nie, maar beskikbaar teen ontwerperspryse. Deur die verwysing in *Die heengaanrefrein* na die "sneeugebleikte denimblou" waarvan die "some in kranksinnige navorsing uitgetorring / [is] tot repe en lappe vir die afval van 'n sameraapsel geboue / genaamd stad van die toekoms, die rokende stad" word myns insiens sterk sosio-politieke kommentaar gelewer. Dat sommige mense op ashoop moet gaan soek na iets om hul liggame mee te bedek, terwyl ander 'n kamma-verouderde voorkoms nastreef ("uitgetorring / tot repe en lappe") grens aan die bisarre. Dat daar selfs navorsing gedoen word om hierdie beeld te bewerkstellig, lewer bewys daarvan dat daar iets met die rede en logika van die mens skeefgeloop het. Teenoor dié wêreld van skyn en nabootsing is daar die realiteit van mense wat hul kinders vir die ashoop grootmaak (15). Die sosio-politieke implikasies hiervan is moontlik dat laasgenoemde 'ashoopkinders' in hul soektogte op die vuilgoedhoop die weggegooide klere van die bevoorregte jongmense sal vind: daardie produkte van die verbruikerskultuur wat afgeskryf is as verouderd en verwerplik. 'n Verdere besonder ironiese voorbeeld van die hersirkulering van denimklere kom voor in Damon en Craig Foster se film *The Great Dance* (2000). Die San-jagters van die noordweste wat in die huidige tyd nog met pyl en boog en spies die tradisionele jagmetodes beoefen, dra verflenterde denimbroeke. Hieruit blyk die dilemma van die San, wat hulle as 't ware in twee verskillende heterotopiese ruimtes bevind (vgl. 9.3.3).

Die verwysing na "denimblou" lewer myns insiens voorts 'n bydrae om 'n historiese interteks uit die tyd van die Hugenote te aktiveer. Dit is naamlik bekend dat heelwat van die Hugenote in die tekstiel- en lakenbedryf werksaam was<sup>22</sup>. *Die heengaanrefrein* maak ook melding daarvan dat die ingekwartierde soldate lang wolbaadjies gedra het wat deur die Hugenote op hul weefstoele gemaak is (11). In die vestingstad Nîmes in die suidelike provinsie van Languedoc is daar glo naas pragtige symateriaal ook 'n sterk keperstof gemaak, *serge de Nîmes*. Volgens oorlewering is die benaming [*serge*] *de Nîmes* die oorsprong van die soortnaam *denim* (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 7:236)<sup>23</sup>. In die Hugenote-gedenkmuseum is daar 'n plakkaat wat lui dat die Hugenote denim gedra het! Die samestelling "denimblou" aktiveer dus die historiese interteks van die vestingstad Nîmes, waar die Protestantse tekstielwerkers vanaf 1685 erg vervolgd is.

<sup>21</sup> In sy strukturalistiese analise van die modestelsel, *The Fashion System*, vestig Barthes (1990a:264 en 265) die aandag bloot op die opponerende waardes van jeans: "blue-jeans are useful for working, but they also 'say' work" en "blue-jeans have become the sign of leisure". Hy bespreek dus nie hul waardes binne 'n ideologiese konteks nie.

<sup>22</sup> Vergelyk die illustrasies in Grant, Mayo en Sleigh (1988:45).

<sup>23</sup> In 'n onderhoud gee Stockenström (1994) te kenne dat sy nie van hierdie assosiasie bewus was nie. Vir die doel van hierdie studie is die outeursintensie nie bepalend by die lees van die gedig nie. Hier is 'n voorbeeld waar die leser as 't ware mede-skrywer word deur skeppend mee te werk aan die betekenisgenereringsproses.



Die sterk denimmateriaal van Nîmes was glo oorspronklik vir werksdrag bedoel. Afbeeldings in ensiklopedieë van figure uit die sewentiende eeu stel egter meestal nie gewone mense in werksdrag voor nie, maar adellikes in grasiouse, fyn geweeftde kledy<sup>24</sup>. Hierdie afbeeldings berus op skilderye en aangesien dit meestal die adellike klas was wat dit kon bekostig om skilderye van hulself en hul familieliede te laat maak, moet kultuurhistoriografe ander tekste gebruik om die kleingeskiedenis van die gewone werkersklas mee te rekonstrueer. Hoewel die Hugenate wat na Suid-Afrika geëmigreer het, uit verskillende klasse en beroepsomgewings kom, was daar ook mense uit die werkersklas onder hulle, soos smede, timmermans, wamakers, skoenmakers en hoedemakers (Coertzen 1988a:23). (In aansluiting hierby kan verwys word na p. 31 van *Die heengaanrefrein*, waar melding gemaak word van 'n breë spektrum beroepe: "artse en advokate, / klerke en fabriekswerkers en boere en sendelinge".) Oor hoe hierdie verskillende mense daar uitgesien het, en of daar 'n wye kloof was tussen gegoede en minder gegoede Hugenate, kan maar net gespekuleer word. *Die kinderensiklopedie* (vol. 4:1347) meen dat die Hugenate heel waarskynlik eenvoudig gekleed was, omdat hulle so dikwels moes reis of in die nag moes vlug. Lang mantels was waarskynlik onontbeerlik vir die vroue en kinders<sup>25</sup>. Klere het egter nie net praktiese funksies nie, maar ook signifiërende funksies (vgl. Barthes 1972:152 e.v. en 1990a). Die klere wat 'n mens dra, is deel van 'n semiotiese sisteem - nie net binne die modewêreld nie, maar ook in die wêreld van die religie. So vestig Grant, Mayo en Sleight (1988:10) die aandag daarop dat die Protestante sober swart en grys klere gedra het, herinnerend aan die drag van die Puriteine in Oliver Cromwell se tyd. Hieruit blyk hul verafskuwing van alle oordad en vertoon. Insiggewend is voorts die voorbeeld wat Greenblatt (1988:112-113), grondlegger van die Nuwe Historisisme, verstrek van die kulturele sirkulasie van sosiale energie: die verkoop van kledingstukke van Katolieke ampsdraers aan teatergroepe tydens die Hervorming. Greenblatt (1988:113) vra:

What happens when the piece of cloth is passed from the church to the playhouse? A consecrated object is reclassified, assigned a cash value, transferred from a sacred to a profane setting, deemed suitable for the stage. The theater company is willing to pay for the object not because it contributes to naturalistic representation but because it still bears a symbolic value, however attenuated. On the bare Elizabethan stage costumes were particularly important - companies were willing to pay more for a good costume than for a good play - and that importance in turn reflected the culture's fetishistic obsession with clothes as a mark of status and degree.

Teenoor die praktiese drag van die Franse werkersklas het Lodewyk XIV en sy howelinge hulself oorgegee aan prag en praal. *Die heengaanrefrein* satiriseer die oormatige klem op styl en swier deur 'n voorstelling van 'n gepruikte Lodewyk XIV, gekleed in 'n glansende uitrusting, met "lintjies en rosette om sy knieë en klosse op sy skoene" (11). Die teks lewer terselfdertyd kommentaar op die pretensie aan die hof van Lodewyk XIV wat herinner aan die toneelspel van die

<sup>24</sup> Vergelyk die illustrasie in *Die Afrikaanse kinderensiklopedie* (vol. 7:2913).

<sup>25</sup> 'n Afbeelding van 'n onbekende kunstenaar verskyn by hierdie spekulasie in *Die Afrikaanse kinderensiklopedie*.



"meelgesigspelers" van destyds (toneelspelers het glo werklik meel aan hul gesigte gesmeer). Dié oppervlakkige, kunsmatige lewe "in die sale van die kaatsing van skyn" is so breekbaar soos 'n spieël wat enigetyd kan neerval met die skerwe klingelend of "rinkelend" (11) op die vloer. Dat die visuele beelde in hierdie strofe aangevul word met die herhaling van die ouditiewe term "rinkelend", is opvallend. Om te rinkel beteken om 'n skelklinkende geluid te maak; die voorbeeldsin in HAT is *Met leë blikke, met muntstukke rinkel*. Hoewel dit ietwat vergesog sou wees om die idioom van leë blikke wat die meeste geraas maak, ten opsigte van Lodewyk XIV te betrek, kan die woordeboekoms krywings wel 'n rol speel in die hermeneutiese proses.

Deur die skynbaar perifere verwysing na "denimblou" in *Die heengaanrefrein* kan die leser bewus word van die ideologiese implikasies van iets so basies soos kleredrag. Waar verwysings na die kleredragmotief in Opperman se *Joernaal van Jorik* (1949) ten doel het om naas milieu- en identiteitskepping veral as bindingselement in die progressielyn van die teks te dien<sup>26</sup>, wys hierdie 'motief' in *Die heengaanrefrein* duidelik uit na historiese en literêre intertekste binne 'n ideologiese konteks. Deur 'n mens se voorkoms en kleredrag (wat bepaal word deur wat jy kan bekostig) kan jy 'n bepaalde mag in die gemeenskap uitoefen. Vergelyk Barthes (1990a:287-288)<sup>27</sup>:

Fashion thus proposes this precious paradox of a *semantic system whose only goal is to disappoint the meaning it luxuriantly elaborates*: the system then abandons the meaning yet does so without giving up any of the spectacle of signification. [...] A kind of machine for maintaining meaning without ever fixing it, it [Fashion - PHF] is forever a disappointed meaning, but it is nevertheless a meaning: without content, it then becomes the spectacle human beings grant themselves of their power to make the insignificant signify; Fashion then appears as an exemplary form of the general act of signification, thus rejoining the very being of literature, which is to offer to read not the meaning of things but their signification: hence it becomes the sign of the 'properly human.'

Teenoor die Barthesiaanse oorgawe aan die signifikaasieproses ten koste van betekenis, betoog ek in hierdie proefskrif dat die postmodernisme nie 'n afwys van referensialiteit en betekenisgewing beteken nie, maar dat hierdie sake sowel benut as bevraagteken word. Die "vernuftige aggressiewe primaat" van *Die heengaanrefrein* wat die vae en onduidelike beelde op die skerm monitor, probeer juis om aan die onbekende betekenis toe te ken. Omdat hy byvoorbeeld nie 'n verblindende ligbeeld volledig met sy sintuie kan waarneem en die referent dus kan identifiseer nie, onderneem hy 'n sprong in die rigting van die metafisiese: dit lyk vir hom soos "wit vlerke van verblinding engelsprei". Sou dit die son wees wat hom so verblind? Moontlik. Want die beeld spat uiteen tot "[s]tralekrans" of oureole, en in afdeling VI word daar verwys na die

<sup>26</sup>

Voorbeelde van hierdie motief is die verwysings na Dabor se pet (p. 9) en Jorik se gomlastiekpak (p. 15), die voetkonstabel se donker pak "met knope waar die somerson uit straal" (p. 26), Jorik se hoed en bruin gholfskoene (p. 26), die swart kelner se wit pet en pak (p. 30), Jorik se harlekynpak (p. 30), Erna se nagrok (p. 34) en Jorik se jas (p. 35).

<sup>27</sup>

Culler (1980:39) se vertaling van 'n deel van hierdie aanhaling is as volg: "The system of fashion thus offers the splendid paradox of a semantic system whose only goal is to undermine the meaning which it so luxuriantly elaborates ... without content, it thus becomes the spectacle to which men treat themselves of the power they have to make the insignificant signify. Fashion thus becomes an exemplary form of the act of signification and in this way unites with the essence of literature, which is to make one read the *signifying* of things rather than their meaning."



"stralekrans van 'n heerserson" (35; vgl. 10.2.1 hierbo in verband met die simboolwaardes van die son). Dat die metafisiese of die religieuse egter deur die verteller gedenigreer word tot "stralekrans [wat] blerts oor sneeugebleikte denimblou", suggereer myns insiens 'n houding van sinisme en skeptisisme. Die werkwoord *blerts* beteken immers om met vuiligheid te bespat of te beklad (vgl. die HAT en die *Verklarende Afrikaanse woordeboek*). Boonop word die stralekrans van die 'son' omgekeer tot die "sneeugebleikte" en verlaag tot die vlak van die verbruikerskultuur.

Uit die bespreking van die verwysing "sneeugebleikte denimblou" blyk dat referensialiteit nie 'n een-tot-een-verhouding tussen woord en saak behels nie. Net soos in die geval van "diepseun" wat die onbepaalde beelde op die skerm monitor, het die leser geen sekerheid omtrent dit wat gerepresenteer word nie. Is dit die hemelse en die goddelike wat voorgestel word in aardse terme, of andersom? Hoe kan daar onderskei word tussen die *beeld* en die werklikheid? Is dit nie maar 'n geval van beeld op beeld op beeld nie? Hoe en wanneer vind daar 'n "geskeur van die vlees van illusie" plaas?

#### 10.4.3 Intertekstualiteit as die flikkering van beelde

Die *beeld* van 'n anonieme waarnemer wat ander vae *beelde* soos 'n rokende stad en denimblou voorwerpe op 'n skerm monitor (21), sluit enigszins aan by Baudrillard se teorie van "images of images of images, the final hyper-reality" (Sarup 1993:165). Tog is hulle nie betekenislose simulakra nie. Baudrillard beweer dat die massamedia die werklikheid geneutraliseer het in verskillende stadia: eerstens refleksie; dan die maskering van die werklikheid; daarna die maskering van die afwesigheid van die werklikheid; en laastens die verwerping van enige verband met die werklikheid hoegenaamd (Hutcheon 1988:223). *Die heengaanrefrein* gaan nie akkoord met so 'n afwys van betekenis nie, maar problematiseer die hele kwessie van die representasie van die werklikheid. Die flikkering van die beelde op die skerm wat gemonitor word, is deel van die intertekstuele proses wat die leser in staat stel om te onderskei tussen die gebeure van die empiriese werklikheid van die verlede en die feite waarmee betekenis toegeken word; of anders gestel: die aannames wat omtrent die gebeure van die verlede gemaak word, in 'n poging om tot betekenis te kom. Oor dié betekenisgewingsproses skryf Eagleton (1983:128):

Meaning [...] is scattered or dispersed along the whole chain of signifiers: it cannot be easily nailed down, it is never fully present in any one sign alone, but is rather a kind of constant flickering of presence and absence together.

*Die heengaanrefrein* suggereer dat die monitering van hierdie flikkerbeelde met bevraagtekening en selfbevraagtekening gepaard moet gaan. Aan alles moet daar getwyfel word, is Descartes se raad. "And, of course," skryf Hutcheon (1988:224), "the very act of questioning is one of inscribing (and then contesting) that which is being queried."

In die slot van *Die heengaanrefrein* word die hele kwessie van referensialiteit op die spits gedryf. Afdeling VI, naamlik "In 'n taal praat", kom voor as 'n loflied op die ontstaan en die bestaan van 'n



taal (Malan 1988:106); as die viering van woorde en van die potensiaal van taal. Dit lyk selfs asof dit 'n viering is van die poststrukturealistiese opvatting van 'n oneindige ketting van betekenaars wat mekaar *ad infinitum* opvolg (vgl. Derrida 1976:157 en 159 en 1988a:121). Hier moet dit herhaal word dat Hutcheon nie die term *referent* gebruik as sinoniem van *betekende* nie. In die Saussuriaanse strukturalisme, verduidelik Hutcheon (1988:148), is taal 'n struktuur van signifiërende verhoudinge tussen woorde en konsepte, eerder as tussen woorde en dinge. Tog word daar in die analitiese filosofie rekenskap verlang van representasie en referensialiteit. In die strukturalisme word hierdie sake egter buite rekening gelaat. Binne Saussuriaanse konteks is taal 'n stelsel van tekens, van betekenaars en betekendes. Die referent is nie deel van hierdie stelsel nie (vgl. Jefferson 1989:95 en Eco 1979:58 en 60<sup>28</sup>). Dit beteken egter nie dat die *bestaan* van 'n referent van die taal ontken word nie: daar word aangeneem dat dit wel bestaan, maar dat dit nie noodwendig onmiddellik toeganklik is deur kennis nie. Die sistematiese, sinchroniese linguistiek van de Saussure het dus die referent tussen hakies geplaas; dit is ook die geval in die poststrukturealistiese (Hutcheon 1988:149). Dit wat 'n metodologiese geriefskuif was vir die linguistiek, het egter mettertyd 'n belangrike filosofiese beginsel in die literêre teorie en die filosofie geword. Hier kan gedink word aan Derrida se bekende stelling dat daar niks voorafgaande en buite die teks is nie en aan Foucault se algemene onwilligheid om taal te sien as verwysend na enige eerste-orde referensie, enigiets wat dit sou grondves in enige fundamentele 'waarheid'. Hutcheon (1988:149) vestig egter die aandag daarop dat nie een van hierdie opvattinge 'n ontkenning van die werklike wêreld van die teenswoordige of die verlede is nie. Albei problematiseer die *bereikbaarheid* daarvan in terme van signifkasië. Derrida se ontkenning van die transendentale betekende is nie 'n ontkenning van referensialiteit of 'n ontkenning van enige toegang tot 'n ekstratekstuele werklikheid nie. Dit suggereer egter dat *betekenis* slegs afgelei kan word binne tekste deur uitstel, deur *différance*. Hierdie soort poststrukturealistiese denkwysie het implikasies vir die historiografie en die historiografiese metafiksie. Dit stel vrae oor die aard van die argief, die dokument, die bewys. Dit onderskei tussen die historiografiese feite (dit waaraan betekenis toegeken is) en die rou gebeurtenisse van die verlede. In die historiografie is feite diskursief, reeds geïnterpreteer; daar is reeds betekenis daaraan toegeken. Hutcheon (1988:149) betoog verder:

In linguistic terms, the refusal to accept this separation of fact from event involves what Barthes [...] called a conflation of the signified and the referent which elides the former in order to provide the illusion that the signifier of history writing is in a direct relation with the referent. For Barthes, the same illusionary elision is also present in realist fiction.

Wat in die historiografiese metafiksie gebeur, is dat die betekende heringestel word deur 'n meta-fiksionele selfbesinning oor die funksie en die proses van betekenis skepping, terwyl die referent

<sup>28</sup>

Eco (1979:58-59 en 62) bespreek ook die sogenaamde "referential fallacy": "The referential fallacy consists in assuming that the 'meaning' of a sign-vehicle has something to do with its corresponding object." (Eco 1979:62). Alhoewel die nosie van die referent van groot belang is binne die domein daarvan (dié van referensialiteit), lewer dit nie goeie resultate op binne die kader van 'n teorie van kodes nie; "to underestimate its malignant influence leads to a *referential fallacy*" (Eco 1979:58; vgl. Hutcheon 1988:144-145).



terselfdertyd nie toegelaat word om te verdwyn nie. Sulke postmodernistiese tekste weier egter ook dat die referent enige beheer oorneem. Die feite van die geskiedenis, soos wat hulle voorgestel word in die historiografiese metapoësie, is duidelik diskursief van aard. Die postmodernisme leer ons dat terwyl alle kennis van die verlede in wese voorlopig is, gehistorieseer en diskursief, dit nie beteken dat ons *nie* betekenis kan probeer aflei van die verlede nie. Postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* sinspeel juis op ons etiese verantwoordelikheid om sin te probeer maak van die geskiedenis en van ons eie tyd.

### 10.5 Die ontstaan van 'n taal: Die trots van Franschhoek, die botterblom en die kreupelbos

In die vorige hoofstukafdelings is ondersoek ingestel na die wyse waarop die kwessie van referensialiteit in *Die heengaanrefrein* gehanteer word ten opsigte van enkele personasies ('protagoniste') en enkele historiese besonderhede. *Die heengaanrefrein* bied nie net regdeur die teks aan die leser 'n viering van taal nie, maar afdeling VI handel spesifiek oor die wording van 'n taal. Taal is hier nie net die medium nie, maar ook die onderwerp. Vervolgens word aandag bestee aan enkele voorbeelde van verwysings (referensies) wat die ontwikkeling en potensiaal van Afrikaans demonstreer<sup>29</sup>.

Aan die ontwikkeling van die nuwe taal Afrikaans het die Hugenote self weinig deel gehad, hul nasate wel; ses van die oorspronklike lede wat in 1875 die Genootskap van Regte Afrikaners gestig het, het Hugenotevanne gedra (Krige 1988a:10). Wat taalbeïnvloeding betref, is woorde soos *petieterig*, *pompelmoes*, *paweepperske* en *sermeinpeer* van Franse herkoms (Krige 1988a:10; vgl. Coertzen 1988a:146<sup>30</sup>). Onregstreekse taalbeïnvloeding blyk moontlik uit die gebruik van die dubbele negatief en die nasalering van sekere woorde (Krige 1988a:10). Hoewel daar heelwat Franse vanne en plaasname behoue gebly het, was daar ná twee geslagte niemand onder die nakomelinge wat nog Frans kon praat nie (Krige 1988a:10).

Dit is opvallend dat die vertellerssubjek van *Die heengaanrefrein* die ontwikkeling van die nuwe taal situeer binne die konteks van "'n katedraal van berge" (35), dit wil sê binne die Bolandse ruimte. Die verwysing na "'n kruis / gesweis tot verblinding / in die stralekrans van 'n heerserson" (35) het heel waarskynlik betrekking op die metaalkonstruksie bo-op die drie lugboë van die Hugenotemonument. Die beeld van die "eiertjie vreugde" wat "onder die knik van 'n kaaimansblom" lê (33), kan verwys na die bloupers waterlelies (*Nymphaea capensis*) wat in die vywer voor die monument groei<sup>31</sup>. Die naam *kaaimansblom* is afgelei van *kaaimansgat*: 'n diep, donker kuil waarin 'n kaaiman hou, 'n watergees wat half mens, half vis is en mense as slagoffers in die

<sup>29</sup> Ter wille van stilistiese doeleindes word die bronne wat in hierdie hoofstukafdeling benut word, nie telkens genoem nie: *Afrikaanse etimologieë*, (Boshoff en Nienaber 1967), die HAT, Pienaar (1985), Van Dale en die WAT.

<sup>30</sup> Coertzen (1988a:146) verskaf ook verskeie voorbeelde van interessante aspekte van Afrikaans wat in Hugenote-briewe geïdentifiseer kan word.

<sup>31</sup> Die inligtingstuk van die Beheerraad van die Hugenote-monument lui dat "die watervywer met sy weerkaatsings" uitdrukking gee aan "die ongestoorde gemoedsrus en sielevrede na veel stryd en woeling".



diepte intrek. Die woord *kaaiman* het eintlik betrekking op 'n waterdier van Suid- en Sentraal-Amerika. In Indonesië was dit vroeër die benaming onder die Nederlanders vir die krokodil; in dié betekenis kom die woord weinig in Afrikaans voor, hoewel dit soms gebruik word vir koggelmanders, klipsalmanders of waterlikkewane. Boshoff en Nienaber (1967:316) meen dat die woord deur Nederlands en/of Portugees en/of Spaans óf uit die Kongo óf (waarskynliker) uit Amerika na die Ooste oorgebring is, waar die naam al vroeg in die sewentiende eeu bekend was. Samevattend kan gesê word dat die digter se keuse van die relatief onbekende woord "kaaimansblom" die leser kan aanspoor om na die referent te gaan 'soek' en daardeur bewus te word van die referensiële potensiaal van die stamwoord *kaaiman* - 'n ingevoerde woord wat Afrikaans verryk.

Naas die inheemse "kaaimansblom", versterk die verwysing na die "trots van Franschhoek" ook die Bolandse konteks. Sommige lesers sou selfs van mening kon wees dat die "pêrelende vermoedens soos eiers" op p. 30 nie net 'n vooruitwysing na afdeling VI is nie, maar ook 'n verwysing is na die Paarl, die dorp waar Afrikaans - in die feesvieringe van 1975 voorgestel as 'ons pêrel van groot waarde' - beslag gekry het. Hierdie twee voorbeelde verskaf myns insiens informasie in verband met die vertellersubjek: dit kan beskou word as 'n verklapteken van 'n blanke vertelperspektief. Tot redelik onlangs het die 'amptelike' geskiedenis naamlik gelui dat Afrikaans in die Paarl ontstaan het, deur toedoen van die nasate van die Hugenote. So beweer Boshoff (1991:79) dat die Afrikaanse taal "offisieel ontstaan het in die Paarl". Tans word egter gemeen dat die sendingdorp Genadendal óók beskou moet as een van die plekke waar Afrikaans 'ontstaan' het, veral op grond van die rol van die drukkerij aldaar. Onder die ander bydraes van mense van kleur tel die eerste Arabies-Afrikaanse boek, wat in 1869 deur die Koerd Abu Bakr Effendi uit Turkye geskryf is, naamlik *Uiteensetting van die godsdienste* (gepubliseer in 1871); dit is die tweede oudste Afrikaanse boek ná Meurant se *Zamenspraak*. Deur die beklemtoning van die Bolandse ruimte bied *Die heengaanrefrein* dus nie 'n herskrywing of herlesing van die geskiedenis aan nie, maar versterk dit met 'n woord soos "petieterig" (33) die bydrae van die Franssprekendes, in sekere sin ten koste van dié van die bruin Afrikaanssprekendes<sup>32</sup>.

Die toevlug tot die taal ten einde 'sin' te verleen aan die bestaan van mense wie se geskiedenis in die res van die teks ontmasker word, mag vir sommige lesers as 'n modernistiese uitweg uit 'n tekstuele 'dilemma' voorkom, 'n roete tot 'n oplossing en tot sublimasie. Dit word versterk deurdat hierdie bundelafdeling duidelik metapoëties is; dit toon 'n uitsonderlike bewustheid van die eie linguïstiese aard. Metafiksie is fiksie wat intern kommentaar lewer op die eie narratiewe en/of linguïstiese identiteit, omskryf Linda Hutcheon (1984:1) die term. Patricia Waugh (1984:2) sluit haar hierby aan wanneer sy in haar omskrywing onder meer melding maak van "an extreme self-consciousness about language". Hierdie selfbewustheid blyk reeds uit die titel van die afdeling:

<sup>32</sup> In hoofstuk 12.6..2 word na die Khoikhoi verwys, in wie sy mond "klinkers van basterlatyn" geprop is (10).



"In 'n taal praat". Die verkapte of elliptiese voorkoms daarvan herinner aan die infinitiewe vorm *om in 'n taal te praat*, wat suggereer dat dit 'n proses is wat voortduur. Deurdat die onderwerp ontbreek, word die praataksie vooropgestel; die gebruik van die taal is belangriker as die spreker of sprekers self. In religieuse sin herinner die titel ook aan die verskynsel *om in tale te praat*, dit wil sê om in ekstase te kommunikeer<sup>33</sup>. Na Afrikaans word soms ook (dikwels in pejoratiewe sin) verwys as *die taal*. Om in "'n" taal te praat beteken by implikasie dus nie noodwendig om in *die taal* (Afrikaans) te praat nie. Hierdeur vind relativering plaas (Afrikaans is maar een taal naas vele ander), en word die idee van taal in die algemeen vooropgestel. Die sinestetiese beeld van die aarde as 'n "emmervol klanke" aan 'n "reënbooghengsel" (33) lewer 'n verdere bydrae tot die relativering van Afrikaans se posisie, nie net ten opsigte van die tiental ander tale van die 'reënboognasie' nie, maar ook ten opsigte van al die duisende tale in die wêreld. Andersins sou hierdie beeld ook betrekking kon hê op die verskillende kleur- en klankryke variante van Afrikaans, waardeur wel implisiet erkenning verleen word aan die bydraes van Afrikaanssprekendes wat nie deel vorm van die Drakensteinse groep nie.

Die spontane, naïewe, maar ook kreatiewe manier waarop kinders bydra tot die ontwikkeling van 'n taal, word op p. 33-34 aangedui. Waar die kinders in die volksliedjie gemaan is om nie in die water te mors nie omdat die oumense dit wou drink, laat die "modder-taal" hulle toe om lekker daarin te mors. Op meta-talige en metapoëtiese vlak is die fragment hiernaas ook veelbetekenend: taal is paradoksaal genoeg vol waarheid én vol leuens: dit vat vas en dit laat ontglim.

#### VI In 'n taal praat (fragment, p. 33 en 34)

Kinders trap op taal  
dat dit peul deur hul tone  
en nogtans pryk hierlangs,  
heel beskeie, die trots van Franshoek,  
is die botterblom nie smerig nie  
en gaan die kreupelbos glad nie,  
glad nie mank nie. O nee,  
'n moddertaal is vol dinge.  
Daar steek waarheid in. O nee,  
dis 'n dougetintel van leuens  
goddelik lekker om mee te mors  
en regop te kom, versilwer in die vroelig.

Drie voorbeelde in hierdie strofe demonstreer die paradoksale aard van sekere Afrikaanse taal-bousels en vestig terselfdertyd die aandag op die verwikkeldheid van referensialiteit. Die "trots van Franshoek" (dikwels met koppeltekens gespel) is, anders as wat die naam suggereer, maar 'n beskeie en koponderstebo blommetjie: die sogenaamde bruidsblom of *blushing bride* (*Serruria florida*). Die botterblom, byvoorbeeld dié soort met geel buisvormige blomme en melkerige, eetbare stingels (*Arctotheca calendula*), is glad nie "smerig" in die sin van vuil of smeerbaar - soos botter - nie. Die oorsprong van die volksnaam *botterblom*<sup>34</sup> moet waarskynlik gesoek word in die geloof dat die melk van koeie wat op verskillende botterblomsoorte wei, besonder ryk aan bottervet is; andersins word gemeen dat die wit of geel blomkleur van sommige soorte aan botter herinner. Ook gaan die kreupelbos "glad nie mank" nie. Die ruigtebos of boskasie (kreupelhout) lyk maar net 'gebreklik' en wanstaltig omdat dit uit struik en bome bestaan wat nie regop groei

<sup>33</sup> Die ekstase van kommunikasie herinner aan die teorie van Baudrillard (1988) waarvolgens daar in beelde gekommunikeer word.

<sup>34</sup> Botterblom is die volksnaam van verskeie plantsoorte van verskillende families. (Dit is dus 'n geval van een woord, verskillende referente.)



nie, maar deurmekaar, ondeurdringbaar en laag op die grond ("lage, verward geboomte", lui die omskrywing in Van Dale). Kreupelbos is nie 'gebrekkige' bos nie, maar waardevolle brandhout. Deur hierdie drie komposita (asook dié van die "kaaimansblom") uit die volkstaal maak *Die heengaanrefrein* die leser bewus van die kompleksiteit en selfs die paradoksaliteit van die verhouding tussen woord en saak (referent). Die wyse waarop inheemse veldblomme benoem word, bied 'n demonstrasie van die wyse waarop betekenis toegeken word, ook wat betref historiese gebeurtenisse. Die leser kan nie regstreeks kontak maak met die historiese referente van die sewentiende eeu nie; *Die heengaanrefrein* onderstreep hul getekstualiseerdheid in en deur taal.

## 10.6 Bevestiging in taal?

Vir sommige lesers mag dit voorkom asof *Die heengaanrefrein* voorstel dat die enigste oplossing vir die menslike problematiek geleë is in die taal. Die ontwikkeling van Afrikaans en die tematisering van taal in afdeling VI word immers vanaf die eerste bladsy van die gedig in die vooruitsig gestel. Lesers wat 'n progressie soek in die eerste vyf afdelings as ekwivalent van die ontwikkeling van die taal in afdeling VI, word nie teleurgestel nie. Ek verwys sonder verduideliking na enkele voorbeelde<sup>35</sup>: "gemompel" (9), "'n tongval mis" (10), "klinkers van basterlatyn" (10), "Descartes met wyse begeerte by wyse van spreke, [...] oreer van daar" (11), "bros klank van naels oor bas, / veeg oor 'n trom. 'n Gehoes [...] klink na grot" (11), "kindergebrabbel" (12), "onderlangs brommend" (13), "brandstigting en krete" (15), "'n verbrande gil" (15), "'n grys geprewel" (15), "bargoens" (16), "skreeu" (16), "die teer klank, die rooi / vink in droë riet" (19), "al die groot niksseggende woorde / breek soos riete wat kraak" (19), "ken van goedpraat en aandik" (21), "tekens van 'n alfabet in die brokstukke / sterre wat sy tuig bombardeer, waarin hy naam / leer spel het en vervormde van en leer / les opsê het oor herkoms en toekoms. Hy soek / en verkeerd om lees hy en dog word god" (22), "sê die oumense, / [...] sê die voormense" (22), "die blinde sonder huig" (23), "uitsê die segging van klanke, snaarfyn, / grom van luiperdfluweel, een orrelnoot, / en 'n gebreek soos van riete wat kraak" (23), "sê hulle" (25), die 'toespraak' van die ongeïdentifiseerde spreker (26), "kan 'n mens sê" (29), "kan 'n mens konstateer" (30), "En voorts sou plegtig beweer kon word" (30), "waar die dood met stene Franse name mag blom" (31), "die welkomtoespraak afsteek" (32).

In afdeling VI verloop die progressie as volg: "Die eiertjie klein dra ek in my mond" (33), "sê vir die moer die vaar" (33), "sê vir die vaar die moer" (33), "'n emmervol klanke" (33), "Kinders trap op taal / dat dit peul deur hul tone" (33), "'n moddertaal is vol dinge. / Daar steek waarheid in. O nee, / dis 'n dougetintel van leuens" (34), "die groot gekwaak. / Gebulk en gebrul en gekraai van genot" (34), "Die spoor [...] / lok 'n mierleeulok vir korreltjies / uitsê en die wrywing van gedagtes,

<sup>35</sup>

Die opeenvolging van voorbeelde leen sig tot 'n strukturalistiese ondersoek waarin die onderskeie verwysings tot 'n eenheid saamgesnoer word, met 'n definitiewe progressielyn. Hierdie reeks sou egter ook binne poststrukturalistiese raamwerk benader kon word as 'n reeks betekenaars wat in 'n oop ketting van betekening funksioneer. Vergelyk in hierdie verband die twee leesvoorstelle wat Louise Viljoen (1988:78 e.v.) maak in verband met die reeks handgeskrewe woorde op die tweede titelbladsy van Breyten Breytenbach se bundel (*yk*).



/ sodat die duin voortdurend kan fluister; / ek is waai en vastigheid, hoor my aan, / o see." (34), "Bonkigheid genaamd berg" (34), "Dit breek van woorde. Breek van heerlikheid." (35), "Nog breek woorde oop en klanke van lig" (35), "bejubeling van pyn en blydskap" (35), "Nog word akkoord gegaan en gerebelleer / in 'n nuwe moedertaal waarin daar nog / omhelsings en geheime verdelings plaasvind" (35-36).

In die laaste afdeling, "Bevestiging" (37), is daar die volgende voorbeelde: "die liedere vreemd aan hierdie wêreld / te bewaar in 'n fyn geskryf" (37), "klink en weerklink", "juig en rou", "kragtig te vat en te vervorm", "by wyse van spreke die stelling vas / te lê", "bevestig dat is is is / en dat 'n kreet 'n woord van wonder is / soos begin wonderlik is."

Hierdie oordad aan stawingsmateriaal mag die indruk skep dat die spreker van *Die heengaanrefrein* 'n groot deel van haar besinning aan die potensiaal van die taal wy (en *besin* of *dink* 'n mens in taal?) en taal as die oplossing van die menslike problematiek beskou: óf in die sublimasiepotensiaal van die taal van die mite en die gedig, óf in die speel van Barthesiaanse en Derri-diaanse taalspeletjies. Henning Snyman (s.a.: 6), byvoorbeeld, voer as volg aan:

[U]it die geskiedenis van die Hugenote, uit hulle aanpassings en hulle probleme in hulle nuwe wêreld, uit hulle eie korrupsie wat hulle vir hulself in hul nuwe samelewing skep, ontwikkel die teks en loop hy al hoe meer in die taal in, weg van sy gegewens. Trouens, die laaste twee afdelings is volkome die taal wat oorbly, glad nie meer die Hugenote nie. Dit is net die taal wat tel. Dan word die gedig 'n volkome ode aan taal self. Dit word 'n totale loflied op die logos, die woord in sy bevrydende funksie.

Ook vir Boshoff (1991:125) is die taal "die Logos wat die Chaos van die universum orden"<sup>36</sup>. Naas dié modernistiese beskouings oor die sublimasiepotensiaal van die taal en spesifiek die poësie, kan die beskouing ook gehuldig word dat afdeling VI 'n oorgawe is aan poststrukuralistiese tekstualiteitsopvattinge. Dit wil voorkom asof daar in hierdie afdeling taalspeletjies gespeel word, waardeur die lesers uitgenooi word om soos kinders in en met die "moedertaal" te kom "mors" (34) en sodoende 'n bydrae te lewer tot die ontwikkeling van die "moedertaal" - 'n taal wat wel aan veroudering onderworpe is (34), maar wat deur spel voortdurend vernuwe kan word tot "nuwe moedertaal" (35). Hoewel *Die heengaanrefrein* bepaalde modernistiese, strukturalistiese en poststrukuralistiese opvattinge omtrent taal huldig, word die hele kwessie van referensialiteit bevraagteken. Die metapoëtiese verwysings na die eie tekstuele aard van afdeling VI mag by sommige lesers die indruk skep dat die taal beskou word as die "ewige, konstante prinsipe", die "enigste konstante", soos wat Boshoff (1991:15 en 127) beweer. Tog gee sy wel toe dat taal "egter nooit finaal bepaal of bepaal word nie" (Boshoff 1991:131), omdat dit ondefinieerbaar is. In die slotafdeling, "Bevestiging", word "by wyse van spreke" 'n stelling oor die menslike syn in

<sup>36</sup>

In Boshoff (1991:125 e.v.) se uitgebreide motivering is daar soms blyke van 'n ongemak met die sublimasiemodel. Sy sê byvoorbeeld dat die ironie van die teks die siening weerlê van taal as 'n sisteem wat so referensieel soos wiskundevergelykings is (Boshoff 1991:131). Ironie veronderstel juis dat daar 'n breuk is tussen woord en betekenis (Boshoff 1991:132).



wiskundige terme vasgelê: "dat is is is" (dit wil sê: dat is = is). Taal en syn word hier dus met mekaar verbind. Net soos wat die menslike syn ondefinieerbaar is, net so ondefinieerbaar is taal self en daarom kan taal nie in wiskundige terme opgesom en vasgevat word nie. Referensialiteit behels immers nie 'n blote een-tot-een-verhouding tussen woorde en sake nie, want taal is "waai" én "vastigheid", dit is "duin" en "mierleeulok"<sup>37</sup> (34).

Die slotafdeling van *Die heengaanrefrein* keer dus terug na die debat oor die aard en funksie van die taalkundige uitdrukking en referensialiteit en problematiseer die gedig se verhouding met die fiktiewe en die intertekstuele nog verder, sowel as die verhouding met die politieke werklikheid. Die "[b]evestiging" van die slot is nie een van 'n skriftelike bekragtiging, vaslegging, verklaring, of erkenning nie, maar een waarin taal geraseer word - vgl. hoofstuk 8.2.1 en 8.3.9. Die instemming, toeëiening en samevatting geskied hier woordeloos in die beoefening van musiek, van die beeldende kunste, en selfs van die liefde. Soos in die slot van Coetzee se *Foe* is die slot nie 'n plek van woorde nie, maar 'n plek waar liggame hul eie tekens maak. Dit is die plek waar ook diegene wat stemloos gemaak is deur politieke omstandighede, die kans kry om hul syn te bevestig deur bloot te wees; dit is die plek waar "is is is".

### 10.7 'Ou' en 'nuwe' historiese fiksie

Op hierdie punt van die betoog wil ek kortliks stilstaan by die onderskeid tussen die 'ou' en 'nuwe' historiese roman en die wyse waarop hulle met die historiese intertekste omgaan, juis omdat die kwessie van referensialiteit soveel aandag in hierdie genres geniet. Met behulp van Lukács se uiteensetting oor die historiese roman bespreek (Hutcheon 1988:113 e.v.) enkele verskille tussen die 'ou' historiese roman en dit wat sy *historiografiese metafiksie* noem. In die eerste plek meen Lukács (1969:40) dat die historiese roman die historiese proses kan beliggaam deur die aanbied van 'n mikrokosmos wat 'n sekere universele waarde of geldigheid besit en waarin die sentrale figuur 'n abstraksie is. Hutcheon (1988:113) stel dit dat die protagonis eintlik 'n tipe is (Lukács gebruik nie hierdie terme nie); 'n sintese van die algemene en die besondere, van al die menslike en sosiaal essensiële determinante. In die historiografiese metafiksie is die protagoniste (selfs historiese personasies) nie tipes nie, maar eks-sentriek; die gemarginaliseerde en perifere figure van 'n 'fiksionele geskiedenis'. In *Die heengaanrefrein* is daar nie 'n enkele protagonis nie, maar verskillende meestal naamlose figure wie se kleingeskiedenis vooropgestel word. Historiese personasies wat sentrale plekke in die oorgelewerde geskiedenis geklee, soos Lodewyk XIV en die Van der Stels, se name word verswyg, gewysig of ontyk; op hierdie en ander wyses word hulle ondermyn. Hulle funksioneer nie as abstraksies nie, maar as spesifieke, individuele, kultureel bepaalde figure. In die tweede plek meen Lukács (1969:65) dat die historiese roman gedefinieer

<sup>37</sup>

Die neologisme "mierleeulok" verbeeld myns insiens die taal se vermoë om verskillende klein, fyn gedagtes vas te vang. Die larwes van die klein mierleeu (*Myrmeleon formicarius*) graaf vangtrekkers in die sand en lê dan daar met hul kake oop en wag op 'n prooi (*Kinderensiklopedie* vol. 2:767-769) - die omgekeerde van die duin-beeld, dus.



is deur die relatiewe onbelangrikheid van die historiese detail. Vir hom het dié detail slegs ten doel om die historiese geloofwaardigheid te bevorder, om die historiese noodsaak van 'n konkrete situasie te belig. In die historiografiese metafiksie word historiese besonderhede wel geïnkorporeer, maar nie juis geassimileer nie; dit speel ook in op die waarhede en leuens van die historiese rekord. Sodoende vind daar 'n vooropstelling plaas van sowel die insamel van die historiese 'feite' as die *poging* om dit te assimileer en sodoende narratiewe orde te bewerkstellig. Dit is presies wat die doel is met die historiese detail in *Die heengaanrefrein*. Deur verwysings soos "sneeugebleikte denimblou", "vae lokasie" en "kaaimansblom" word iets gesuggereer van die besinnende verteller se poging om sin te maak van die historiese feite wat ingesamel is en om dit tot narratiewe orde te bring deur aantekening, notering, verwerking, boekstaving en openbaarmaking (resp. p. 12, 11, 15, 9 en 15). In die derde plek meen Lukács dat historiese personasies dikwels 'n sekondêre plek inneem in die tradisionele historiese romans. Dié figure word benut om die fiksionele wêreld deur hul teenwoordigheid te outentifiseer en om die skeidslyn tussen fiksie en geskiedenis met behulp van 'n formele en ontologiese kunsgreep te verdoesel. Dit is duidelik nie die geval in die historiografiese metagedig *Die heengaanrefrein* nie. Die relatief obskure verwysing na die "Grys Eminensie" aktiveer juis vroeë oor die wyse waarop kennis van die verlede tot stand kom, en oor die verhouding tussen die konvensies van historiografie en fiksie.

Samevattend: In hierdie hoofstuk het die problematiek van referensialiteit aan die orde gekom. Aandag is bestee aan benoemingspraktyke; aan die idee van 'historiese akkuraatheid'; aan die referensiële draagwydte van die poësie; aan intertekstualiteit; aan die ontstaan en ontwikkeling van die nuwe taal Afrikaans; en aan die belangrikheid van taal. Dit het geblyk dat woorde en 'dinge' nie in netjiese een-tot-een-verhoudinge verkeer nie en dat die tradisionele teoretisering nie voldoende is om die hantering van referensialiteit in 'n postmodernistiese teks soos die onderhawige een te akkommodeer nie. Hoewel dit wil voorkom asof *Die heengaanrefrein* taal beskou as die 'oplossing' van die menslike problematiek, is die gedig nie geslote in sigself nie en gaan dit nie op in poststrukturelistiese taalspeletjies nie. Deur referensialiteit is dit oopgestel na die eksterne werklikheid: dié van die Hugenote en dié van die noodtoestand van die tagtigerjare van die twintigste eeu. Hoewel *Die heengaanrefrein* nie die historiese referent afwys nie, lê dit klem daarop dat alle kennis van die verlede voorlopig, gehistorieseer en diskursief is.

Aan die problematiek van die syn van die subjek word in die volgende hoofstuk aandag bestee.



## Hoofstuk 11

### ***Die heengaanrefrein as historiografiese metagedig: Die subjek en die representasie van subjektiwiteit***

[M]an is only a recent invention, a figure not yet two centuries old, a simple fold in our knowledge, and [...] he will disappear as soon as that knowledge has found a new form.

Michel Foucault

Just as we are what we are not, or do not want to be, in a certain sense the past is also what it was not. In both psychoanalysis and history, what is suppressed manifests itself only in minor and seemingly irrelevant details.

F.R. Ankersmit

#### **11.1 Die representasie van subjektiwiteit**

Die representasie van subjektiwiteit is nie net tot die romangenre beperk nie, maar dit geniet ook groot belangstelling in die postmodernistiese poësie - soos wat Charles Altieri (1988) reeds aange-  
toon het. Net soos wat soos wat die kuns van Robert Rauschenberg en Jasper Johns die tradisio-  
nele lirisisme van die abstrakte ekspressionisme uitdaag, net so ontsetel die postmodernistiese  
poësie van John Ashbery die konvensionele opposisies in die artikulering van subjektiwiteit,  
byvoorbeeld die opposisie tussen die liriese en die ironiese, beweer Altieri (1988; vgl. Hutcheon  
1988:177).

Teenoor die pretensies van die Cartesiaanse konsep van die *cogito* en die siening van die mens as 'n  
konkrete, onveranderlike, tydlose, universele gegewe, in Engels voorgestel as "man/Man", word  
daar in die postmodernistiese teorie en praktyk vraagtekens geplaas agter die humanistiese idee van  
'n outonome subjek. So problematiseer die poststrukuraliste die opvatting dat die subjek (byvoor-  
beeld die outeur) die bron of oorsprong van die bewussyn is, die outoriteit op die gebied van bete-  
kenis en waarheid (vgl. Barthes 1984:146). Volgens die poststrukuraliste het die menslike subjek  
nie 'n enkele, afgeronde, verenigde bewussyn nie maar word die menslike subjek gestruktureer deur  
taal (Sarup 1993:3). "The term 'subject' helps us to conceive of human reality as a construction, as  
a product of signifying activities which are both culturally specific and generally unconscious",  
skryf Sarup (1993:4). Die kategorie van die subjek bevraagteken dus die nosie van die Self as  
sinoniem met bewussyn; dit desentreer die bewussyn. Poststrukuraliste soos Derrida en Foucault  
dekonstrueer die wyses waarop 'die mens' voorheen verstaan is en los as 't ware die subjek op.

Hierdie en ander meer resente postmodernistiese aanvalle op die tradisionele representasie van die  
subjek as 'n bourgeois, wit, Westerse man is 'n erkenning van die verskille wat daar ten opsigte van  
subjektiwiteit bestaan: verskille wat betref ras, geslag, klas en seksuele oriëntasie. Wanneer die  
tradisionele siening van die subjek dus gedesentreer word en die subjek binne 'n postmodernistiese



raamwerk gesitueer word, kan die navorser bewus word van die ideologie van die subjek en van alternatiewe nosies van subjektiwiteit (Hutcheon 1988:159).

By die representasie van subjektiwiteit speel vertelstrategieë uiteraard 'n belangrike rol. Hieraan word vervolgens aandag bestee.

## 11.2 Die verteller as subjek?

Teoreties sou dit juis wees om na die vertelinstantie van *Die heengaanrefrein* as 'n eksterne, oukto-riële of derdepersoonsverteller te verwys, en nie as 'n persoonasie nie. Hoewel die verteller nie 'n welomskrewe karakter of persoonasie is nie, is daar tog aanduidings in die teks dat die verteller nie sito-sito geïdentifiseer kan word as byvoorbeeld 'n oukto-riële verteller nie, omdat die selfrefleksiwiteit van die gedig blyke gee van subjektiwiteit, wat nie met 'n alwetende (oukto-riële) narratiewe instansie geassosieer kan word nie. Die feit dat die teks sigself metatekstueel in die voorwerk kenmerk as "[b]esinning", aktiveer die idee van subjektiwiteit: om te kan besin, moet daar immers 'n subjek wees wat *kan* besin. Die verteller is egter nie 'n blote amanuensis wat *namens* figure van eeue gelede die woord voer nie, maar sy/hy vertel die narratief (of eerder: narratiewe) van die geskiedenis van die Hugenote, die San en die noodtoestand van die tagtigerjare van die twintigste eeu besinnend vanuit 'n bevraagtekenende, kritiese posisie. Die vertelhouding blyk dus duidelik, terwyl die vertelteks gekenmerk word deur wisselende fokalisering (vgl. Brink 1987:140).

In my ondersoek na die vertelstrategieë in Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" het ek in hoofstuk 7.4 betoog dat die verskillende leesbenaderings wat tot die navorser se beskikking is, soos 'n strukturalistiese benadering of 'n 'narratologiese' een, tot verskillende interpretasies van die gedig kan lei. Binne 'n postmodernistiese raamwerk moet daarvoor besin word of dit hoegenaamd metodologies sinvol is om 'n gesofistikeerde narratologiese teorie soos dié van Genette te benut (soos wat ek in 'n voorstudie tot die proefskrif gedoen het), aangesien die hoofdoel van so 'n benadering is om die ondersoekmateriaal netjies in 'n spesifieke stelsel te laat inpas en dit selfs volgens 'n streng outonomistiese benadering aan daardie stelsel onderworpe te maak, eerder as om oor 'n kwessie soos subjektiwiteit te besin - 'n saak wat ideologies van groot belang is.

In haar ondersoek na historiografiese metafiksie bestee Hutcheon (1988:158 e.v.) juis aandag aan subjektiwiteit, ook ten opsigte van die vertelstrategie. Wat laasgenoemde betref, wil dit vir haar voorkom asof daar in die romans wat sy bestudeer het, twee vertelwyses of 'vertelmodusse' ("modes of narration") bevoorreg word wat albei die begrip subjektiwiteit problematiseer (Hutcheon 1988:117 en 160). Teenoor die modus van 'n enkele beherende verteller is daar dié van veelvuldige vertelperspektiewe. In nie een van hierdie twee vertelwyses is daar egter 'n subjek wat vertrou het in sy of haar vermoë om die verlede met enige sekerheid te ken en te verstaan nie.

Wat "Apollo Smintheus" betref, het ek in hoofstuk 7.4 tot die gevolgtrekking gekom dat die vertel-situasie veel meer kompleks is as wat Hutcheon se tweedeling toelaat. Daar moet egter in gedagte



gehou word dat Hutcheon se afleidings op romantekste gebaseer is, nie op die poësie nie. Kritiek kan wel gelewer word op Hutcheon se gelykstelling van verteller (of vertelinstansie) met perspektief, omdat dit nie rekenskap gee van die kompleksiteit van hierdie konsepte in die vertelkunde nie. Vir die twee 'vertelmodusse' gebruik sy byvoorbeeld die terme "narrator" en "points of view" (Hutcheon 1988:117); elders is die formulering ietwat anders en word die enkele manipulerende verteller ("narrator") 'n "over-assertive and problematizing subjectivity" genoem (1988:161), wat gekontrasteer word met 'n modus van "no one single perspective but myriad voices" of andersins "a pluralizing multivalency of points of view" (1988:160 en 161). Hierdeur gee Hutcheon nie blyke van enige kennisname van die teoretisering van byvoorbeeld Genette en Rimmon-Kenan nie (vgl. Brink 1987:138 e.v.). Die onderskeid tussen die twee funksies van *Wie vertel?* en *Wie neem waar?* geniet dus nie aandag in haar tweedeling nie. Voorts stem Hutcheon se hantering van die konsep *modus* ("mode") ook nie ooreen met die tradisionele gebruik van die term nie. Die 'stem' van die vertellende instansie (waaronder vertelhouding ressorteer) en die 'modus' van die verteltekste (waaronder fokalisering ressorteer) is onderskeibaar, *sels wanneer hulle saamval*, betoog Brink (1987:138). Om verwarring te voorkom, word daar egter in hierdie proefskrif by die benutting van Hutcheon se model wel van haar terme gebruik gemaak.

Ten einde aan die kompleksiteit van die vertelwyse of 'vertelmodus' in die gedig "Apollo Smintheus" erkenning te gee, is die term van die *kontingente vertelwyse* in hoofstuk 7.4 voorgestel. Afhangend van die benaderingswyse tot die teks, kan Hutcheon se twee soorte vertellers albei van toepassing gemaak word op Bekker se gedig. In haar terminologie sou 'n mens kon beweer dat daar sowel 'n enkele beherende verteller in die gedig aanwesig is, as 'n veelvoud van vertelperspektiewe. (Hutcheon 1988:161 sê wel dat die twee soorte metafiksionele vertelwyses saam kan voorkom, soos wat die geval is in Salman Rushdie se *Midnight's Children*.) Of anders gestel: dat die 'modus' van 'n enkele regulerende verteller oorgaan of uitwaaier tot 'n 'modus' van verskillende perspektiewe op grond van 'n reeks potensiele 'stemme'. So 'n meervoudigheid van perspektiewe hang saam met resente teorieë oor die versplintering van die ek-subjek<sup>1</sup>, wat dan die idee van 'n besinnende vertellersubjek versterk.

Die begrip *kontingensie* is myns insiens bruikbaar om na hierdie kompleksiteit te verwys: dit beteken sowel *toevallig* as *assosiatief*<sup>2</sup>. Daarom wil ek ook die term *kontingente vertelwyse* ten opsigte van *Die heengaanrefrein* gebruik. Hiermee wil ek nie beweer dat die 'vertelmodusse' van die Bekker- en Stockenström-tekste presies identies is nie, maar dat hul kompliseringsstrategieë

<sup>1</sup> Hier kan verwys word na die interne gespletenheid van die anonieme verteller in Stockenström se *Abjater wat so lag* wat herhaaldelik na haarself verwys as "ekke". Hierdie versplintering hang saam met haar sosiale posisie in die gemeenskap en in die huis van Abjater: sy is enigszins 'n gemarginaliseerde, maar andersins beklee sy die spesiale posisie van dodebegeleier. Die vertelwyse in hierdie roman is ook dié van besinning en kognisie - vgl. Foster (1993a:329 en 334).

<sup>2</sup> Die byvoeglike naamwoord en bywoord *kontingent* het 'n uitgebreide reeks betekenisse: toevallig, moontlik, afhanklik, voorwaardelik, (aan-)rakend, bykomstig en verbonde (van Latyn *contingere*, wat beteken om aan alle kante te raak; om te gebeur, afgelei van *tangere*, dit wil sê om (aan) te raak) (*Tweetalige woordeboek* en Webster).



enige poging tot kategorisering fnuik. Vervolgens wil ek hierdie argument verder voer in 'n ondersoek na aspekte van die subjektiwiteit van die verteller in *Die heengaanrefrein*.

### 11.2.1 Die inskribering van subjektiwiteit in die vertelling

Wanneer ek aanvoer dat die tipering as "[b]esinning" in die voorwerk van *Die heengaanrefrein* subjektiwiteit impliseer, dan het ek nie daarmee 'n onverstoorbare subjek in gedagte wat die sentrum van die 'verhaal' of narratief vorm nie. Ook wil ek nie te kenne gee dat die verteller *bloot* as 'n uitbreiding, verteenwoordiging of projeksie van die subjek Stockenström beskou kan word nie. Aan die ander kant kan ek egter nie die siening aanvaar van 'n eksterne verteller wat totaal onbetrokke is by dit wat beskryf en vertel word nie. Daar is vir my duidelik bewyse van 'n 'verteller-subjektiwiteit' in die teks<sup>3</sup>. Hoewel dit teoreties suiwer sou wees om na die verteller as 'n instansie te verwys, strook so 'n kliniese benadering nie met die inskribering van subjektiwiteit in die vertelling nie. Hierdie inskribering blyk primêr - soos reeds gesê - uit die besinnende aard van die teks. Die meditasie is egter nie dié van 'n subjek wat die verlede met selfvertroue deurgrond nie, maar dié van 'n subjek wat te kenne gee dat sy nie eers haar eie tyd kan verstaan nie: sy spekulêr, val haarself in die rede en betwyfel haar eie waarnemings en insigte. Hier is 'n postmodernistiese demonstrasie van 'n 'bewussyn aan die werk'. Die houding van die vertellersubjek blyk uit merkers soos die bywoord "Liewers" (13); die *o*-uitroep of -versugting (13); die uitroepe "Ag" (21) en "og og" (33); en die ironiserende neologisme "diepseun" (21). Voorts stel die verteller indringende en skeptiese vrae aan die Hugenote (10) en aan haarself of aan die leser (15 en 16). By geleentheid lewer sy implisiet kommentaar deur 'n werkwoord soos "waan": "waan hy hom / middelpunt van 'n abstraksie" (22). Soms is die versugtinge redelik opsigtelik: "Hulle wat heengaan, ketters moet hulle bly" (26) en "o laat hulle / ketters ontevrede bly" (26). 'n Sterk satiriserende en ironiserende houding is feitlik in elke afdeling merkbaar. Uit hierdie en vele ander voorbeelde kan die houding van die vertellersubjek afgelei word, asook die hele proses wat die besinning deurmaak.

Hoewel daar myns insiens weinig aanduiding in die teks is van die geslag van hierdie subjek<sup>4</sup>, verkies ek om ter wille van die argument die vroulike voornaamwoord te gebruik - nie *bloot* omdat dit konvensie is wanneer die skrywer 'n vrou is nie, maar juis omdat die hele kwessie van gender-subjektiwiteit in *Die heengaanrefrein* problematiseer word (sien 11.4 hieronder in verband met

3

Boshoff (1991:19) raak vlugtig hieraan. Sy skryf: "Stockenström maak geen onderskeid tussen haar gedig-spreker en die gewone mens nie; hy/sy is altyd heel beskeie deel van die massa wat met 'n ironiese oog beskou word. Die 'ek' van die spreker word slegs in DIE HEENGAAANREFREIN indirek kenbaar uit die simbool- en woordkeuses wat hy/sy maak ter verbeelding van die epos. Daar is egter nooit egosentriese verwysings nie, veral omdat die werk glad nie 'n ek-perspektief het nie." Elders verwys sy ook na die spreker se "gemoed" (1991:11) en "'n ironiese, en selfs sarkastiese, stemtoon" (1991:17). In 'n voetnoot beweer sy selfs dat dit by Louw moontlik is om te praat van "een gedig-spreker wat in sy oeuvre aan die woord is, omdat die stem in die meeste van sy gedigte dieselfde klink: dit word dus 'n alter-ego van Louw" (Boshoff 1991:148). Sy meen verder dat dieselfde in Stockenström se werk gebeur. "Tog, hoewel die alter-ego konsekwent bly, is dit nie direk gelyk aan die digter self nie.", sluit sy die voetnoot af. Boshoff se mening berus op 'n siening van die ego en die alterego as onaantasbare onveranderlikhede. Die vertellersubjek van *Die heengaanrefrein* het egter nie 'n onveranderlike ego en alterego nie; juis die dubbelgekodeerdheid van die teks en die vele intertekstuele stemme verhoed so 'n siening.

4

Boshoff (1991:147) huldig ook die mening dat die 'stemme' in *Tristia* en *Die heengaanrefrein* nie as spesifiek manlik of vroulik voorkom nie.



vroulike subjektiwiteit)<sup>5</sup>. Deur so 'n skuif kan die leser in staat gestel word om 'n bydrae te lewer tot die desentrering van die tradisionele siening van die subjek as manlik en die desentrering van die 'taal' waarin die patriargale Geskiedenis gewoonlik beslag kry.

Wat die rasse-aspek betref, sou daar moontlik beweer kon word dat daar bewyse in die teks is van 'n 'wit' vertelperspektief. Net soos in die geval van die gender-aspek van die subjektiwiteit van die verteller, sou die rasse-aspek uiteraard teruggevoer kan word na die feit dat Wilma Stockenström 'n blanke vrou uit die bevoorregte deel van die gemeenskap is aan wie daar 'n opdrag gegee is om 'n teks te skryf ter ere van 'n groep blanke koloniste. Sy kyk egter hoogs krities na die geskiedenis van hierdie rasgenote. Ten opsigte van die narratief van haar eie tyd, naamlik dié van die noodtoestand, huldig sy ook nie die standpunte van die blanke regerende party nie, maar bevraagteken sy dit op 'n kritiese wyse, onder meer deur juis van die vraagstellingstegniek gebruik te maak.

'n Voorbeeld van so 'n kritiese besinning kan in afdeling I aangetref word (fragment hiernaas; sien ook hoofstuk 12.4). Hoewel die verteller-subjek haar midde-in die noodtoestand van die tagtigerjare bevind en haar narratief daaruit voortkom, laat die teks (en syself!) duidelik blyk dat sy nie haar eie tyd verstaan nie, omdat sy eerstens nie deel is van die onderdrukte groep nie en tweedens haar ook nie kan beroep op die mediaverslae nie. Laasgenoemde is waarskynlik die gevolg van sowel die sensuurwetgewing as die politieke beleid van die koerante.

#### I Geloof (fragment, p. 15)

Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie  
wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete  
en hoekom die polisiehond aan die leireim tjank?

Wie is dit wat teen die wanhoop paar  
en kinders vir die ashoop grootmaak, vir die raas,  
armswaaiend, teen die verslaes van dae  
teen die deinende sirenses in?  
Wie hoor nog die getamp van die klagstaat?  
Wie se lippe is 'n verbrande gil? Wie loop  
saam met die gerug met sy ore toegespyker  
en sy vuiste bolle voosheid en verdriet?  
Wie kniel voor die lug soos voor 'n vloek  
en weer die kastyding van die anderdagsemôres  
met 'n grys geprewel om genade?

Hoewel ek nie te kenne wil gee dat dié passasie noodwendig referensieel rasgebonde is nie, met 'n wit spreker wat vrae stel oor die lot van swartmense, suggereer dit tog 'n mate van buitestaanderskap en van magteloosheid by 'n gebrek aan informasie oor die lyding van die Ander. Al sou daar miskien geredeneer kon word dat veral die laaste ses reëls ook as selfreferensieel beskou kan word of betrekking kan hê op die eie (blanke) groep, dra die verwysing na die "vuiste" en die gebedshouding tog swaar aan assosiasies met die Swart Bewussyn en Swart Bevrydingsteologie. Die leser kan nie met sekerheid sê wie in hierdie reëls praat, wie kyk en na wie verwys word nie, dit wil sê wie onderskeidelik die verteller, die fokalisator en die referent is nie. Hier is myns insiens eerder 'n suggestie van verskillende subjekposisies, waardeur die versplintering van die vertellersubjek gedemonstreer word. Ten opsigte van haar eie tyd is die verteller dus verwyder van die gebeure en

<sup>5</sup> Hutcheon (1988:205) se siening oor die dubbelgekodeerdheid van die historiografiese metafiksie geld myns insiens ook die vertellersubjek. Hutcheon se teorie word in die res van hierdie hoofstuk en in hoofstuk 12 geïmplementeer.



van die lot van die lydendes. Sy ervaar nie die onderdrukking aan den lywe nie en het nie voldoende kennis van die situasie nie. Hierdie aanduiding van 'n wit vertellerssubjektiwiteit en van 'n losser of vaster assosiasie met die reële skrywer Wilma Stockenström beteken egter nie dat dit hier om 'n koherente, stabiele subjektiwiteit gaan nie (vgl. Perloff 1985a:105). Die besinningsnarratief bevat geen bewys van 'n sterk, geordende ontwikkelingslyn of van 'n duidelik waarneembare kousaliteit nie. Die sewe afdelings kom voor as fragmente, elk met 'n eie aard en fokus. Die indruk word ook nie geskep dat dit hier om 'n selfversekerde en koherente Cartesiaanse subjek handel nie - vergelyk Sarup (1993:1):

Descartes's 'I' assumes itself to be fully conscious, and hence self-knowable. It is not only autonomous but coherent; the notion of another psychic territory, in contradiction to consciousness, is unimaginable. In his work Descartes offers us a narrator who imagines that he speaks without simultaneously being spoken.

In die geval van *Die heengaanrefrein* is die vertellerssubjek nie 'n selfgenoegsame wese wat haarself as die oorsprong van betekenis beskou nie (vgl. Hutcheon 1988:11). Sy is egter duidelik bewus van die *diskursiewe konteks* waarin sy funksioneer - 'n saak wat Foucault (1972:50-55) benadruk. Sy besin oor die geskiedenis van die Hugenote binne die raamwerk van 'n opdragwerk vir die Feeskomitee Hugenote 300. Haar "[b]esinning" is dus geen private aangeleentheid nie en die vele historiese en literêre intertekste wat sy gebruik, ondermyn die Cartesiaanse konsep van die *cogito*, soos wat Harland (1987:43) dit beskryf:

The Cartesian philosophy of the *cogito* proclaimed the private 'I think' as the only possible source for truth and explanation after the external phenomena of the world had all been 'doubted' away.

Die bewys van hierdie *cogito*, beweer Harland (1987:47), berus op die ou end op die ego-sentriese terme waarin Descartes die probleem aanvanklik geformuleer het: "Wat kan *ek* vir seker weet?"

Die vertellerssubjek van *Die heengaanrefrein* is duidelik nie só ego-sentriese nie; van meet af aan blyk daar 'n onsekerheid uit haar besinning. Uiteindelik bied sy nie 'n enkele geskiedenis of 'die Geskiedenis' van die Hugenote aan nie, maar dekonstrueer sy hierdie geskiedenis deur die ironisering en satirisering van die oorgelewerde geskiedenis. Voorts word die geskiednisse van verskillende subjekgroepe oor verskeie eeue heen deur die tegniek van superponering aangebied, byvoorbeeld die geskiednisse van die San en die Khoikhoi en die onderdrukte groepe van die tagtigerjare, sowel as die geskiedenis van redelik onbekende historiese figure soos Vader Joseph. Die kleingeskiednisse van anonieme historiese figure word plek-plek op 'n *new journalism*-styl in die teks herskryf, terwyl verwysings na basiese sake soos kleredrag en modes 'n ondermyning is van die idee van wat 'die Geskiedenis' veronderstel is om te beteken. Die weinig nagevorste gebied van die aandeel van kinders aan die ontwikkeling van 'n taal soos Afrikaans kry erkenning, terwyl die opnoem van die klein (en minder klein) geneugtes van die gewone mens aan glansende dinge (herinnerend aan die 'nogtans sal ek jubel'-styl van Audrey Blignault) verder die idee van die *pétite histoire* aktiveer.



Deur al hierdie weergawes ondermyn die verteller die kousaliteit en kontinuïteit van dit wat gewoonlik as die patriargale Geskiedenis opgeneem word, aangebied deur die tradisioneel wit, manlike historiograaf of skrywer. Die ingewikkelde sinsbou en die oordad van gegewens en voorbeelde in die teks - en daarmee saam al die intertekstuele eggo's - laat geen koherensie en eenheid toe nie. Die geskiedenis en die narratief word hul tradisionele humanistiese strukture en funksies ontsê. Terwyl die verteller wel in sekere sin die loop van die narratief 'beheer', is hier nie bewyse van 'n selfgenoegsame subjektiwiteit nie. Die 'sentrale stem' gee te kenne dat sy nie al die kennis in pag het nie en dat haar eie geheue en die "beelde van 'n kollektiewe geheue" (21) nie betroubaar is nie, terwyl die wisselende fokus eintlik 'n veelheid stemme impliseer wat - op kontingente wyse - toevallig of in assosiasie met mekaar die een na die ander of selfs gelykertyd van hulle laat hoor. Enkele kere word 'n 'spreekbeurt' afgestaan aan ander 'stemme', soos byvoorbeeld dié van 'n leiersfiguur of predikant (26 en 27), dié van die mondbroeier-"moer" en "vaar" (33)<sup>6</sup> en dié van die duin (34). Die metafoor van die mondbroeiervis bied waarskynlik die enigste voorbeeld waar die vertellersubjek op metapoëtiese wyse regstreeks na haarself verwys [my kursivering]: "Die eiertjie klein dra *ek* in *my* mond / soos 'n mondbroeier rond in sy mond / sy visserige vreugde, sy einste kaviaar." (33). (Uiteraard sou hierdie reëls ook betrekking kon hê op enige spreker van enige taal wat oor die potensiaal van sy of haar 'moedertaal' besin.)

Omdat Hutcheon se onderskeiding tussen twee soorte vertelmodusse nie reg laat geskied aan die kompliseringstrategieë van *Die heengaanrefrein* nie, soos vroeër betoog, stel ek voor dat die term van die *kontingente vertelwyse* gebruik word.

Die besinning van die vertellersubjek gee ook blyke van selfrefleksie: sy dink na oor haar rol en funksie as verteller. En op hierdie punt van die betoog moet gevra word of daar ten opsigte van *Die heengaanrefrein* duidelik onderskei kan word tussen 'n verteller- en 'n outeursubjek. Hoe geskied die inskribering van hierdie subjektiwiteit of subjektiwiteite? Hou dit verband met die vertel- of narrativiseringswyse as sodanig? Blyk daar byvoorbeeld iets van 'n gendersubjektiwiteit uit die vertelwyse? Daar is reeds beweer dat die vertelwyse ongemerk is wat gender betref - 'n mening wat Boshoff (1991:19) ook vlugtig uitspreek. Dit wil vir my voorkom asof *Die heengaanrefrein* van sowel manlike as vroulike vorme van skrywing gebruik maak<sup>7</sup>. Die kenmerkend lineêre en chronologiese verhaal van die manlike skryftradisie word wel gehandhaaf, maar telkens omvergewerp deur kenmerkende tegnieke van die vrouwenarratief, soos onderbrekings, uitbreidings en die voortborduur op bepaalde temas; die benutting van simbole soos bevrugting, geboorte, bloed en kinders; en die inbedding van drome of 'n surrealistiese droomsfeer in die 'sentrale' teks self.

<sup>6</sup> Dat die "eiertjie vreugde" nog veilig in die mond van die mondbroeier lê, verwys na die gewoonte by byvoorbeeld die mannetjie-*Tilapia* om, nadat die wyfie die eiers gelê het, dit sowat vyf dae lank in sy mond te bewaar totdat hulle uitbroei; in dié tyd moet hy die versoeking weerstaan om sy mond toe te maak en hulle in te sluk (vgl. "sy einste kaviaar")!

<sup>7</sup> Vergelyk in hierdie verband Louise Viljoen (1995) se artikel "Disrupsie en appropriasie in Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira*".



Indien aanvaar word dat die vertellersubjek tegelykertyd die outeursubjek is, kan gesê word dat dié subjek duidelik bewus is van die literêre tradisie waarin sy funksioneer, soos wat ek reeds in hoofstuk 8.3.3 betoog het<sup>8</sup>. Sy gee erkenning aan die estetiese skryfpraktyk van die Europese refreine, helde-eposse, hoogliedere en ballades (13, 23 en 35); aan die komedies van Molière (11); aan die orale literatuur en legendes van byvoorbeeld die San (12); aan stories, sprokies en boeke met "opstaanprentjies" (15, 23 en 30); en les bes: aan die inheemse rotskuns (12), wat ook as 'n vorm van "boekstaving" (9) beskou kan word. Sy is bewus van 'n historiografiese tradisie waarin "getrou genoteer" en "aangeteken" word op "klip en papier" (11 en 12), en tog beweer sy dat die mens "vergif is van boekstaving" (9). Sy weet dat die skrywer en die historiograaf soms optree as "gierige plunderaar / van trou en deernis" (17), terwyl die joernalis gebruik maak van die tegnieke van die "vernuftige / media-ontleding van passie en uitbuiting" (16). Sy besef dat dit moontlik is om op die "skerm" van die letterkunde en die geskiedenis allerlei sake te "monitor", "gesuperponeer op beelde van 'n kollektiewe geheue" (21). Hierdie "beelde" is nie ewige waarhede nie, maar menslike konstruksies. Sy weet egter ook dat dit soms "lasterlik" kan wees as jy oor die waarheid wil skryf: jy loop die gevaar van sensuur en hofsake (23). En daarom is dit miskien aanlokliker om met behulp van die rekenaarmuis "soet soet vlugte en kronkelende / togte op meneer muis se paadjies" te onderneem en jouself oor te gee aan "die genade van verdigsel" (23). Sy weet dus uit ervaring dat dit maklik is om jouself af te sluit van die werklikheid, en gevolglik stel sy die kritiese vraag: "Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie / wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete / en hoekom die polisie hond aan die leiriem tjank?" (15). En as sy nie oor al die inligting oor hierdie ongeregthede beskik nie en sêlf die risiko van sensurering loop, dan het sy nog die taal tot haar beskikking: 'n "emmervol klanke" (33). Daarom sien sy kans om "die naamloosheid en swewing op velyn [te] verlug" (32) en 'n bydrae tot "doodgewone leeslampverstrooiing" te lewer. Maar - en dit stel sy herhaaldelik duidelik in die teks - dit doen sy deur middel van sowel *bevestiging* as *betwyfeling*. Daarom kan die leser ook nie die bundel gewoon opneem, klaar lees, en aan die einde 'doodgewoon' uittree nie. Die leser word deurentyd tot nadenke gestem en soms selfs uitgedaag deur vrae soos "Wat het geword van die mens met sy traanogies, / sy daaibekkie, sy vlot paalspring oor die toekoms / en landing op poliësterdrome?" (16). Die verteller/outeur het duidelik nie ten doel om die leser te sus en weg te voer in die "verdigsel" (23) en in 'n geromantiseerde, verestetiseerde ruimte nie. Wie lofsange op die Hugenate, idilliese beskrywings van Bolandse gewelhuise en lappe wingerde, eerbetonings aan stoere vaderlandse helde, en vleierende woorde oor die Afrikanerdom verwag, sal bedroë daarvan afkom.

<sup>8</sup> Nolte (1990:166-167) verbind ook selfrefleksiwiteit met 'n oorvleueling van "verteltekste" en "outeursteke" en gebruik selfs die term *outeursverteller* (Nolte 1990:169).



### 11.3 Protagoniste as subjekte

In *Die heengaanrefrein* is daar nie 'n spesifieke personisie wat as protagonis beskou kan word nie, en ook tree die Hugenate nie op as 'kollektiewe protagonis' nie. Hoogstens sou gesê kon word dat die (Suid-)Afrikaner of mens in die algemeen die protagonis is.

Hierdie mens word regdeur die teks met behulp van die manlike voornaamwoord benoem (vergelyk die inset, 9), soos wat dit taalkundig 'korrek' is. Hoewel hierdie gebruik taalkundig 'verskoonbaar' is, dra dit myns insiens tog by tot die Westerse humanistiese siening van "die mens" as 'n manlike, Cartesiaanse subjek, wat homself as die oorsprong van betekenis ag, as die "middelpunt van 'n abstraksie" (22)<sup>9</sup>. Dit waarna "die mens" (die protagonis) uitreik, word voorts in oorwegend manlike terme voorgestel binne kontekste wat tradisioneel met die man geassosieer word, soos byvoorbeeld die jag, skeepvaart, staatsbestuur en ruimtevaart. 'n Hele rits tradisioneel manlike beroepe word in *Die heengaanrefrein* gesuggereer en gelys. Onder die historiese figure wat by die naam genoem word, tel 'n geestelike, 'n koning, 'n goewerneur, 'n dramaturg, 'n staatsman en 'n filosoof (9-11). Ook word daar verwys na "artse en advokate, / klerke en fabriekswerkers en boere en sendelinge" (31). Hoewel laasgenoemde reeks referensies nie gender-spesifiek is nie, word bepaalde ideologiese aspekte van die gender-subjektiviteit wel hierdeur geaktiveer. Dit herinner ook aan die lysie met besonderhede oor die Franse stamouers, waarin die mans se vanne in alfabetiese orde opgeneem is, met besonderhede oor hul beroepe, hul vrouens en kinders (vgl. Krige 1988a:17-24).

Uit die representasie van die geskiedenis van die Hugenate in *Die heengaanrefrein* (en in ander bronne) wil dit voorkom asof dié geskiedenis 'n oorwegend manlike geskiedenis is. Die historiese figure wat in die teks figureer, is almal mans - welbekend of minder bekend. Tog word hulle nie altyd sonder bevraagtekening vereer nie. Lodewyk XIV en Simon van der Stel (en sy seun Willem Adriaan) word nie by die naam genoem nie, maar met behulp van die verwysings "die son self" en "'n sondespoot" (11) word hul absolutistiese en despotiese regeringstyle geïroniseer. Die redelik onbekende historiese figuur Vader Joseph word deur middel van die verwysing "'n kaalpoot / Grys Eminensie" (9) betrek ten einde sy onderduimse rol in die Hugenategeskiedenis aan die kaak te stel. Naas verwysings na onder meer Jean-Baptiste Poquelin (Molière) en Descartes, word die tradisionele representasie van manlike subjektiviteit ook geïnskribeer deur die beeld van die jagter (12) en "die sterrejagter met die kinderoë" (14) wat na 'n prooi jag, en uiteindelik die "veroweraar" (15) is. Die held na wie se koms verlang word, "die daeraadems met sand in die oë" (17), blyk uiteindelik manlik te wees; tog is hy onvolmaak: 'n "blinde sonder huig" (21). Hoewel die tradisionele posisie en rol van die man dus in *Die heengaanrefrein* gehandhaaf word, word hy ontmasker as die groot toneelspeler, as "[e]iesinnige in 'n toneel van vertwyfeling" - as "diepseun" (21).

<sup>9</sup> Stilisties word daar groot eise gestel aan 'n proefskryfster wat probeer om die konvensie van die manlike voornaamwoord te ondermyn!



Teenoor die gegewe van die man/die mens as jagter (12 en 15) en reisiger wat kennis wil opdoen (30), is daar verskillende voorstellings van die vrou in al haar liggaamlikheid: as "die sogende moeder" wat haar "opgeswelde borste" ontbloom en "skreeu om 'n kind" (16); as "die lieflike gesluerde, die sinlike / een wat geskend wil word, die metgesel" (17); as "vroedvrou met die voorskoot / daeraadrooi" (32); en as "beminde" wat in die liefdesdaad 'vasgelê' word (37). Verder word verwys na "'n ouvrou" wat "huil / in 'n bos" (16) en die "reus met die monstermoeder" (30).

*Die heengaanrefrein* spreek myns insiens nog nie werklik die probleme van eerstens die afwesigheid van vroue in die geskiedskrywing en tweedens die dominansie van die man en manlike subjektiwiteit in die Westerse kultuurmanifestasies aan nie. In die feministiese teorie word die teenstelling tussen die diskursiewe konstruk van die 'vrou' en die historiese subjekte wat 'vroue' genoem word, met mekaar gekonfronteer. Dit word beskou as 'n kultureel bepaalde verwantskap, wat verband hou met die kulturele nosies van vroulikheid. Daarom word daar in die feministiese teorie voorgestel dat die tradisionele representasie van die vrou gedestabiliseer en verander moet word (Hutcheon 1988:166). So 'n verandering of aanvulling is egter nie in *Die heengaanrefrein* aangebring nie; daar is 'n stilte of hiaat ten opsigte van historiese vrouefigure. In hierdie verband wil ek die aandag vestig op twee vrouefigure uit die Hugenotegeskiedenis aan wie daar nie soveel aandag bestee word in die 'amptelike bronne' as aan die manlike historiese personasies nie<sup>10</sup>. 'n Historiografiese metagedig soos *Die heengaanrefrein* sou moontlik juis deur die vooropstelling van die kleingeskiedenis van sulke vrouefigure die 'amptelike historiografie' op 'n eties verantwoordelike manier kon supplementeer<sup>11</sup>.

Vir Krige(1988a:7) is een van die aangrypendste verhale van Hugenote-lyding dié van Marie Durand, wat vanaf 1730 'n hele agt-en-dertig jaar lank gevange gehou is in die Tour de Constance (Toring van Standvastigheid) by Aigues Mortes, en wel omdat haar broer 'n Gereformeerde predikant was. Hy is uiteindelik opgehang en haar man is self twintig jaar lank in die tronk opgesluit. Die groepie gevangenes in die toring het die woord *recister* (weerstaan) op een van die klippe in die vloer uitgekrap. Elke jaar het die inskrywing in die gevangenisboek by Marie Durand se naam gelees: *Sa croyance toujours la même* (Haar geloof bly onveranderd). Marie Durand se standvastigheid byna vier dekades lank in haglike omstandighede is in sekere sin 'n ironisering van die naam van die toring waarin sy so lank opgesluit was.

'n Tweede voorbeeld van vergete vrouefigure is dié van drie van die eerste skrywers aan die Kaap! Die susters Susanna en Elizabeth Bosman (wie se moeder, ook Elizabeth, die dogter was van die

<sup>10</sup> Die afwesigheid van vroue in die 'amptelike' geskiedenis van die Hugenote wat na Suid-Afrika gekom het, het daartoe gelei dat Pretorius (1998:24 e.v.) ondersoek ingestel het na een van hierdie vroue, naamlik Sara de Clercq, die stammoeder van die De Klerks. Pretorius het hierdie vergete vrouefiguur se lewensverhaal "uit die beskikbare bronne" gerekonstrueer en sy is van mening dat hierdie "avontuurlike lewensverhaal [...] 'n spieëlbeeld [is] van die lotgevalle van baie Hugenotevroue aan die Kaap rondom die jaar 1700" (Pretorius 1998:25).

<sup>11</sup> As voorbeeld van so 'n aanvulling van die 'amptelike geskiedskrywing' kan hier verwys word na Rust (2000) se roman *Limietberge* in haar M.A.-verhandeling, waarin die hoofstroomgeskiedenis van Wellington gesupplementeer word met die kleingeskiedenis van enkele vrouefigure, in die besonder dié van die bruin vrou Martha Solomon(s).



Hugenoot Abraham de Villiers) tel onder die eerste godsdienstige skrywers aan die Kaap (Pretorius 1998:25). Verder is dit bekend dat Marie Jeanne du Preez, die dogter van die Hugenoot Hercules du Preez, een van die eerste digters aan die Kaap was. 'n Manuskrip met 'n register van haar kinders het naamlik behoue gebly, met 'n kort gediggie by elkeen se naam (Coertzen 1988a:104 en Pretorius 1998:25).

Dat Stockenström nie die geleentheid aangegryp het om 'n korrektyf op die oorheersing van die man in die oorgelewerde geskiedenis aan te bring nie, mag by sommige lesers kritiek ontlok. In die feministiese diskoers word voorgestel dat sowel skrywer as leser bevraagtekenend ingestel moet wees ten opsigte van die bestaande sosiale formasies en om nuwe visies voor te stel. Aan hierdie sake word in die volgende hoofstukafdeling aandag bestee. Wat die subjektiwiteit van gemarginaliseerde figure betref, kan ook verwys word na dié van kinders, bejaardes en mense van kleur. Aan laasgenoemde aspek bestee ek in die volgende hoofstuk aandag. Wat bejaardes betref, speels hulle nie 'n belangrike rol as protagoniste in die teks nie. Oumense word enersyds in *Die heengaanrefrein* voorgestel as wyses (22) en andersyds as diegene wat ly onder 'n onderdrukkende stelsel; vergelyk die verwysing na die "ouvrou" wat "huil in 'n bos" (16). Verwysings na kinders of na aspekte van kindwees hang saam met hul onskuld, idealisme en vreugde; vergelyk "die sterrejagter met die kinderoë" (15), "die lag van 'n kind" (29) en "die welkom seuns" (30). Erkenning word verleen aan die rol van kinders aan die ontstaan van 'n nuwe taal ("Kinders trap op taal / dat dit peul deur hul tone", 33). Andersyds word die aandag ook gevestig op die lot van kinders wat "vir die ashoop" grootgemaak word (15). Dat die mens self as "diepseun" voorgestel word (21), funksioneer sterk satiriserend en verontluisterend.

Ten opsigte van gemarginaliseerdes soos vroue en kinders is daar dus 'n dubbelperspektief in *Die heengaanrefrein*: enersyds word hul tradisionele posisies en rolle gehandhaaf; andersyds is daar blyke van die inskribering van hierdie subjekte se kleingeskiedenis in die groter historiese narratief. Deurdat postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* besin oor die posisie van gemarginaliseerdes, vind daar eintlik 'n herdefiniëring van die humanisme van die Verligtingsdenke plaas - 'n herdefiniëring wat reeds in die sestigerjare in die vooruitsig gestel is deur Leslie Fiedler, lank voordat die Franse teoretici hierdie saak sou ondersoek (vgl. Bertens 1995:30).

#### 11.4 Die representasie van vroulike subjektiwiteit

In haar bespreking van subjektiwiteit in die historiografiese metafiksie bestee Hutcheon (1988:158 e.v.) in die besonder aandag aan die wyse waarop vroulike subjektiwiteit gerepresenteer word. Ook in die onlangse Afrikaanse poësie kom daar 'n problematisering van die representasie van vroulike subjektiwiteit voor. In Antjie Krog se *Lady Anne*, byvoorbeeld, is daar twee duidelik onderskeibare protagoniste: eerstens 'n historiese figuur, Lady Anne Barnard, en tweedens 'n amanuensis, die digter Antjie Krog self, wat meer as twee eeue van Anne verwyder is - 'n amanuensis wat rekenskap gee van haar historiografiese rol en terselfdertyd haar eie geskiedenis in



'outobiografiese' vorm aanbied. Die verhouding tussen die twee subjekte is egter nie 'n hiërgargiese een met Lady Anne as ondergeskikte nie. Hier is eerder 'n voorbeeld van parallel-narrativering of parallel-skrywing, wat struktureel gedemonstreer word in gedigte waarin die twee personasies afsonderlik aan die woord is, selfs in die dubbele slot. Naas hierdie fragmentering op makrovlak, word die koherensie van die 'verhaal' verder afgebreek deur die benutting van intertekste wat die strukturele eenheid selfs tot op mikrovlak rysmier. In sekere opsigte bestaan daar 'n ekwivalensie tussen die twee vroulike personasies, byvoorbeeld dat hulle nie hulself en mekaar inskribeer as outonome, koherente subjekte nie, maar as versplinterde ego's.

In *Die heengaanrefrein* beklee die vrou egter 'n sonderlinge en kontradiktoriese posisie. Hoewel die teks in die geheel gesien van die tegnieke van desentrering en dekonstruering gebruik maak, word die tradisionele status van die vrouesubjek nie op radikale wyse hierdeur geaffekteer nie. Enersyds plaas die gedig vraagtekens agter die miskenning en onderdrukking van mense deur die absolutistiese regering van Lodewyk XIV, die apartheidsleiers van die Nasionale Party en die hegemoniserende houding van eksklusiwistiese groepe en kerke, maar andersyds wil dit voorkom asof die vrou se tradisionele rol van voedster en versorgster sonder bevraagtekening gehandhaaf word (die gebruik van die vroulike agtervoegsels hier is nie onskuldig nie). Daar kan selfs gere-deneer word dat *Die heengaanrefrein* aandadig is aan die voortsetting van die tradisionele inskribering van vroulike subjektiwiteit in die letterkunde en sodoende bepaalde gender-stereotipes laat gedy.

#### 11.4.1 Altyd aan die voet van die trajek: Die vrou se toegeskrewe geslagsrol

Binne die konteks van afdeling V, waarin die vroeëre bevraagtekening van die meestal ver-metele uitreik van die mens gesupplementeer word met 'n houding en toonaard van begrip en deernis omdat die mens se optrede begryplik is wanneer dit teenoor die dood gestel word, sou die fragment hiernaas gelees kon word as repre-sentatie van 'n goed funksionerende gemeen-skap waarin die geslagsrolle duidelik omskryf (en voorgeskryf) is: die mans onderneem reise ter wille van die "vreugde om kennis op te

##### V Die dood is jubeling (fragment, p. 30)

Kan 'n mens konstateer dat die soveelste probeerslag om die planete te snoer getuig van die vreugde om kennis op te doen met die simpel klein rammelaars gewerp in die al, die bont blymoedige goggas met die stywe pote wat so moeisam deur verdiepings van die ruim kruip. En voorts sou plegtig beweer kon word dat vrouens die vlug van die insekte dophou om daar te wees wanneer die tuie land, daar te wees op bodems van vreemde allure en die welkom seuns lief te versorg ter wille van die snoer van oorerwing. Altyd aan die voet van die trajek daar sal wees.

doen", terwyl die vroue tuis die fort hou - 'n herhaling van die 'storie' van die *Odussee*<sup>12</sup>. 'n Ander leeswyse is egter ook moontlik, een waarin die ideologiese aspekte van die fragment aandag geniet.

<sup>12</sup>

Cirlot (1982:294) skryf dat die *Odussee* basies 'n navigasie-mite is in die sin dat 'n oorwinning behaal word oor destruksie (die mag van die oseaan, wat met die onbewuste verband hou) en onttrekking (regressie of stagnering): "Yet Homer reserves the end of the periplus of Odysseus for a triumphant but affectionate 'return' to his wife, his hearth and home. This is a mystic idea analogous to the mystery of the 'fall' of the soul into the material plane of existence (by the process of involution) and to the necessity of its returning to the starting-point (evolution) [...]"



Dat daar "plegtig" en ernstig "beweer" sou kon word dat die vroue die reise van hul seuns of mans in die oog hou en volg sodat hulle voorbereid en op hul pos kan wees wanneer "die tuie land" om dan met toewyding na hul geliefdes om te sien en hulle te vertroetel, suggereer 'n manlik gedomineerde samelewing waar die vrou se enigste en hoogste roeping dié van huisvrou of tuisteskepper is. Deur die refreinmatige herhaling (tot drie maal toe) van die frase dat die vrouens altyd daar sal wees, word die indruk geskep dat die vrou se hele bestaan om die optrede van die man wentel en dat sy sodoende aandadig is aan die voortsetting van die chauvinistiese sisteem waarin definitiewe roltoewysings van krag is. Binne die feministiese literatuurkritiek is so 'n androsentriese representasie problematies, nie soseer vanweë die rol van die vrou as versorger en tuisteskepper nie, maar vanweë die *aanname* dat dit in orde is as die vrou altyd daar sal wees om die man te ondersteun en voorts vanweë die *aanname* dat sy geen keuse in die saak het nie maar haar voorgeskrewe rol gelate moet aanvaar. Vir die huisgebonde vrou is dit klaarblyklik nie beskore om "kennis op te doen" nie, is 'n afleiding wat sekere lesers sou kon maak. Dat vroue altyd "aan die voet van die trajek / daar sal wees", impliseer dat die mans kan voortgaan om nuwe terreine en trajekte<sup>13</sup> af te baken waarin hulle hulself kan laat geld om die "weelde van hul ruimte / te verower" (11), sowel die fisiese ruimte as die ruimte van wetenskap en tegnologie. Hierteenoor skyn dit asof dit vir die vrou slegs beskore is om 'n biologiese rol te vervul, "ter wille van die snoer van oorerwing".

Of sou hierdie fragment as 'n ironisering en satirisering van die bestaande opvattinge oor vroulike subjektiwiteit beskou kon word? Op grond van die dubbelgekodeerde aard van postmodernistiese kunsmanifestasies sou bevestigend geantwoord kon word (vgl. Jencks 1984 en 1987 se teoretisering oor dubbelkodering). Dat die fragment as ironiserend en satiriserend beskou kan word, blyk byvoorbeeld uit die voorstelling van die ruimtereise as die spel van kinders - iets waarmee die "seuns" hulle besig hou. Die groot ruimtekapsules lyk na "simpel klein rammelaars" of ratels wat deur babas uit die bababed gegooi is; die tegnologies hoogs gesofistieerde ruimtetuie word as "bont blymoedige goggas met die stywe pote" voorgestel; en die landingstuie ('moon buggies') lyk na insekte. Ook word die mans as "welkom seuns" voorgestel. Uiteraard sou dit betrekking kon hê op die vrouens se eie seuns, maar in samehang met die verwysing na "diepseun" op p. 21 ("Ken en herken uitsluitlik homself, diepseun, / kry koers, ken van goedpraat en aandik.") en die frase "ma se grootman" in *Monstervers* 45 kan die verwysing ook die man insluit.

Hoewel *Die heengaanrefrein* nie radikaal feministies is nie, kan dit wel 'n bydrae lewer om lesers bewus te maak van die wyse waarop die vrou in 'n burgerlike samelewing geïdeologiseer word om haarself die reg op individualiteit en selfverantwoordelikheid te ontsê en die patriargalistiese dominerende van alle aspekte van 'n sosio-kulturele en sosio-politieke bestaan te aanvaar, saamgevat in Simone de Beauvoir se bekende stelling in *The Second Sex* (1952) (De Beauvoir 1957:267):

<sup>13</sup>

Die gebruik van die woord "trajek" in die beeld-refrein op p. 17 identifiseer die uitreikaksie van die man/die mens as 'n geloofsdaad: "En die glorie van die warreling daarbo / trek saam tot ster bo 'n nooiensboom / reg onder die trajek van geloof."



One is not born, but rather becomes, a woman. No biological, psychological, or economic fate determines the figure that the human female presents in society; it is civilization as a whole that produces this creature [...].

Twee van die premisse wat in die feministiese literêre kritiek geld, is eerstens dat die ongelykheid van die geslagte nie 'n biologiese gegewe of 'n "divine mandate" is nie, maar dat dit 'n kulturele konstruksie is; en tweedens dat 'n manlike perspektief jare lank as universele perspektief verskillende kennisvelde gedomineer het (Greene en Kahn 1985:2-3). Die feministiese literêre kritiek het dus as doelstellings onder meer die dekonstruering van die manlike kultuurparadigma en die daarstelling van 'n vroulike perspektief. Hierdie doelstellings kan nagestreef word deur die bevordering van 'n *feministiese leeswyse* of *feministiese kritiek* (deur byvoorbeeld 'n herlees van ouer tekste) en die beoefening van die sogenaamde *ginokritiek* (deur aandag te bestee aan die geskiedenis, genres, temas en strukture van vroueskrywers; en aan die evolusie en wette van 'n vroulike literêre tradisie) (Showalter 1988:333 en 335). Dié twee modusse van feministiese kritiek kan egter slegs bedryf word in en deur taal - daardie selfde taal waarin die genderstereotipes beslag gekry het! Hierdie taal word voorts deur baie kritici as 'n patriargale fenomeen beskou. "'The power of the fathers has been difficult to grasp because it permeates everything, even the language in which we try to describe it'", haal Foulkes (1983:40) vir Adrienne Rich aan. Tog kan so 'n patriargale mag beskryf en ontbloot word aangesien dit in taal is waarin die ideologie geïnskribeer is en in taal is waarin dit uitgedaag kan word (vgl. Foulkes 1983:40). Om dit te kan bereik, moet die taal dus 'heruitgevind' word, is die voorstel; daar moet *teen* maar ook *buite* die fallogosentristiese strukture gefunksioneer word (vgl. Showalter 1988:34). Fiksie leen sigself juis tot die uitdaag van die patriargale mag van die taal wat 'n spesifieke sosiale werklikheid konstrueer; anders gestel: tot die ontmaskering van die kommunikatiewe, kontekstuele taalgebruik as magsoefening (De Jong 1992:127). Dit kan geskied deur byvoorbeeld die stel van vrae en die presentasie van 'n ander visie met nuwe sosiale formasies (vgl. Foulkes 1983:37-44).

Uiteraard is subjektiwiteit 'n fundamentele eienskap van taal: dit is in en deur taal dat die mens sigself as *subjek* konstitueer; of, in postmodernistiese terme: dit is in en deur taal-as-diskoers dat die mens sigself as subjek konstitueer (vgl. Hutcheon 1988:168). Hoewel *Die heengaanrefrein* nie op 'n aggressiewe wyse vrae stel oor die konstruering van gender-subjektiviteit nie en nie 'n glashelder visie op 'n nuwe gender-bestel bied nie, kan die dubbelgekodeerde aard daarvan wel 'n bydrae lewer tot die diskoers oor gendersake. 'n Bewuswees van die dubbelstemmige diskoers van vrouetekste, wat 'n dominante en 'n gedempte verhaal omvat, kan die leser help om gendersubjektiviteite te onderskei (Showalter 1988:350<sup>14</sup>).

14

Die onderskeid tussen die dominante en gedempte (*muted*) groep is afkomstig van Edwin Ardener - vergelyk Showalter (1988:346).



#### 11.4.2 Die nooiensboom: Vroulike simboliek en die persepsies van vroulikheid

Om te 'kompenseer' vir die 'gebrek' aan historiese vrouefigure in die Hugenotegeskiedenis word vroue myns insiens in *Die heengaanrefrein* hoofsaaklik aangewend as simbole en emblemata wat die tradisionele siening van vroulike subjektiwiteit enersyds bekragtig en andersyds bestry. In die "beeld-refrein" (term ontleen aan Boshoff 1991:11) van die nooiensboom, die luiperd, die ster en die maan neem eersgenoemde 'n sentrale posisie in. In hoofstuk 3.2 is die aandag daarop gevestig dat die benutting van simbole en beelde in die modernistiese literatuur ten doel het om 'n idee van sinchronisiteit te bewerkstelling, wat een van die belangrikste kenmerke van die modernistiese styl is. Deur simbole kan die eietydse en die verbygegene en die toekomstige versmelt word, sodat preserving van hul waardes en transendering van die geskiedenis kan plaasvind (Bradbury en McFarlane 1985:50). Boshoff (1991:87 e.v.) se ondersoek na die tradisionele waardes van die simbole wat in *Die heengaanrefrein* benut word, geskied binne so 'n modernistiese raamwerk. Waar sy byvoorbeeld die progressie van die elemente van die beeld-refrein nagaan om die koherensie van die gedig te openbaar, wil ek spesifiek aandag bestee aan die gegewe van die nooiensboom binne die ideologiese raamwerk van subjektiwiteit. Dit is dus nie my doel om die evolusie van die beeld-refrein en die ontwikkeling van ander simbole in die teks na te gaan nie, maar om binne 'n postmodernistiese raamwerk ondersoek in te stel na Stockenström se benutting van simbole en die invloed van die tradisionele simboliek op die inskribering van subjektiwiteit in die gedig. Ten einde na te gaan in welke mate *Die heengaanrefrein* gender-aspekte problematiseer, wend ek my uiteraard tot verklarings en voorbeeldmateriaal uit die tradisionele simboliek.

Die woord *nooiensboom* is 'n ander naam vir die bekende kiepersol, wat tot die *Cussonia*-soorte van die familie *Araliaceae* behoort en van die Wes-Kaap af noordwaarts voorkom, veral *Cussonia thyrsoflora* (vgl. Palgrave 1983:706). Semanties is die twee woorde *nooiensboom* en *kiepersol* verwant. Die woord *kiepersol* is afgelei van die Portugese woord *quitasol*, wat *sonskerm* of *sambreel* of *breë hoed* beteken; die boom staan ook bekend as die *sambreelboom*. Volgens die WAT is *kiepersol* die benaming vir 'n groot sonskerm met 'n lang steel wat veral in die sewentiende en agtiende eeu in Nederlands-Oos-Indië en aan die Kaap in gebruik was, veral onder welgestelde en vooraanstaande burgers. Ook mans het sulke sonskerms gedra; volgens een van die voorbeeldsinne in die WAT (deur Anna Böeseken) is alle mans wat 'n laer rang as koopman bekleed het, deur die Prag- en Praalwette verbied om by mooi weer onder 'n oop kiepersol die kasteel te besoek. Of die naam *nooiensboom* verklaar moet word op grond daarvan dat die vroue aan die Kaap meer dikwels as die mans sonskerms gedra het, is 'n ope vraag (vgl. Boshoff en Nienaber se *Afrikaanse etimologieë*). Op grond van die Portugese oorsprong is die boomnaam *kiepersol* dus nie 'inheems' nie, die referent wel. Hoewel die boom se sambreelagtige kroon nie besonder groot is nie, kan dit op grond van die assosiasie met 'n sonskerm tog beskou word as boom wat beskerming en bedekking bied. Vir die leser wat bekend is met Opperman se werk, word verskeie intertekste deur die verwysing na die nooiensboom (en dus na die kiepersol) geaktiveer, in die besonder die gedig



"Dennebol" uit die bundel *Dolosse* van 1963, waar dit met 'n katastrofe verband hou, en nie as simbool van beskerming of beskutting funksioneer nie<sup>15</sup>.

Uit hierdie intertekste wil dit dus voorkom asof die nooiensboom of kiepersol (ook *waaiboom* genoem) sowel koesterende as destruktiewe potensiaal het (die sambreel- of paddastoelvorm van die boom herinner byvoorbeeld aan die 'wolk' van 'n atoomontploffing). Word die tradisionele simboolwaardes van die boom bybetrek, word die betekenisveld verruim. Die boom is simbool van die lewe en die kosmos, veral op grond van die ontwikkeling en groei daarvan; dit suggereer onsterflikheid (Cirlot 1982:347). In die Christelike simboliek verteenwoordig die boom die as wat verskillende wêrelde verbind: die onderwêreld of die hel, die middelwêreld of die aarde, en die bowewêreld of die hemel. Die boom se hemelwaartse groei simboliseer dus 'n strewe na goddelikheid en volmaaktheid. Belangrik vir *Die heengaanrefrein* is voorts die assosiasie met die Kruis van Christus, die Boom van die Lewe, en die Boom van die Kennis van Goed en Kwaad (Cirlot 1982:liii en 347). Deurdat al hierdie oorwegend positiewe waardes met vroulikheid verbind word, word daar in *Die heengaanrefrein* erkenning verleen aan die vroulike potensiaal. Omdat die boom ook as die sentrum van die kosmos beskou word, kan geredeneer word dat die beeld van die nooiensboom daaraan meewerk om die Westerse siening van die voorrang van die manlike beginsel deur desentrering te verplaas. Indien die nooiensboom spesifiek as simbool van die Christendom gesien word<sup>16</sup>, is dit 'n supplement tot 'n religie waarin die manlike metaforiek voorop staan.

Die nooiensboom word egter in sekere sin bedreig deur die luiperd: tradisioneel die simbool van dapperheid, onverskrokkenheid, krag, aggressie en wreedheid (Cirlot 1982:182). Binne die kontekste van die Stockenström-teks sou die luiperd beskou kon word as uitbreiding van die jagter-interteks - maar met 'n paradoksaliteit daaraan verbonde: die luiperd wat 'n prooi jag, is self weer die prooi van die mens! In assosiasie met die grot en die trom (11) suggereer die gedig dat die jag na kennis, die uitreik na die kosmiese en die strewe na die goddelike moontlik bewerkstellig kan word deur 'n terugkeer na die sogenaamd primitiewe, na die inheemse, die eenvoudige en die onbewuste. (Die grot is simbool van die onbewuste en hou verband met baarmoeder-beelde; die trom kom dikwels in assosiasie met die boom voor - Cirlot 1982:40 en 350<sup>17</sup>.) Stockenström se luiperd-beeld aktiveer ook die bekende Yeats- en Louw-intertekste<sup>18</sup>.

<sup>15</sup> In die gedig "Dennebol" dink die spreker-digter tydens 'n besoek aan Pompeji terug aan 'n houtskooltekening wat sy vader jare vantevore gemaak het van 'n mynontploffing by Dannhauser wat hy met Plinius se beskrywing van die uitbarsting van Vesuvius in verband gebring het ("Plinius studeer" is afgedruk in Kannemeyer 1986, plaat 40; vgl. Kannemeyer 1986:25). Opperman het sy vader se beskrywing en tekening as intertekste benut in "Dennebol": "n Steenkoolmyn ontplof, die mense vlug, die bol / swart as en vlam wat dit die lug instrooi, / is 'n fontein of 'n verkoelde kiepersol!" Opperman se huis op Stellenbosch het ook die naam van *Kiepersol* gedra (vgl. Kannemeyer 1986:354).

<sup>16</sup> Omdat die Protestante in die geheim moes vergader, het hulle dikwels na afgeleë, onherbergsame plekke gegaan. Dit het aanleiding gegee tot die ontstaan van die sogenaamde Kerk van die Woestyn. Grant, Mayo en Sleigh (1988:76) verskaf 'n afbeelding van 'n byeenkoms van Protestante waarop 'n beduidende getal van hulle sambrele dra om hulle teen die son te beskerm.

<sup>17</sup> 'n Terugkeer na 'n 'primitiewe' denke word egter nie in *Die heengaanrefrein* aangebied as die enigste roete tot kennis en insig nie (soos wat Boshoff 1991:39 in haar strukturalistiese bespreking te kenne gee). In hoofstuk 13 en elders in hierdie proefskrif stel ek dit duidelik dat *Die heengaanrefrein* nie 'n benadering van 'óf ... óf' voorstaan nie, maar een van 'sowel ... as'.

<sup>18</sup> Boshoff (1991:88-90) betrek hierdie intertekste in haar bespreking van die simbool van die luiperd.



Met die keuse van die naam "nooiensboom" bo "sambreelboom" of "waaiboom" verleen *Die heengaanrefrein* dus enersyds erkenning aan die potensiaal van die vrou, maar word die stereotipe voorstelling van die vrou as beskermers en as versorger van huis en haard (insluitend man en kind) andersyds gehandhaaf en voortgesit, spesifiek deur die assosiasie met die sambreelboom as boom van beskutting.

Die gebrek aan historiese vrouefiguur in die Hugenotegeskiedenis en in die gedig self word waarskynlik vergoed deur die aanwending van die vrou as simbool, is hierbo beweer. Net soos wat die Hugenote 'in die werklikheid' vereer word deur die monument in Franschhoek waarin die standbeeld van 'n vrou die sentrale plek inneem, net so word hulle in die 'fiksie' van *Die heengaanrefrein* vereer deur die beeld van die nooiensboom. In albei gevalle wil dit egter voorkom asof die verering 'n voorsetting is van die ideale vroulike gestalte soos gesien vanuit 'n manlike gesigspunt, en van die simboliek verbonde aan die vrou. Die vrouefiguur van die Hugenotemonument is duidelik 'n verromantiseerde voorstelling van die vrou as lenige, statige jongmeisie. In 'n inligtingstuk getitel *Die simboliese betekenis van die Hugenote-monument te Franschhoek*, uitgegee deur die Beheerraad van die Hugenote-monument, word vermeld dat die monument op 17 April 1948 ingewy is en aan die Staat oorgedra is - die jaar toe die Nasionale Party aan bewind gekom het. Die argitek was J.C. Jongens en die beeldhouer Coert Steynberg. Die sentrale vrouefiguur, met die Bybel in haar regterhand en die verbreekte ketting in haar linkerhand, "verpersoonlik die gees van godsdiensvryheid". Op haar kleed is die motief van die Franse lelie, die *fleur-de-lis* (vergelyk die verwysing na "lelietjies-der-dale" op p. 10 van Stockenström se gedig), wat getuig van geestes- en karakteradel. Dat sy die "mantel van onderdrukking" afwerp "om bo die aardbol in 'n vrye ruimte van die gees te staan", met die gebreekte ketting in haar linkerhand, val besonder ironies op geles binne 'n gender- eerder as 'n religieuse konteks. Die simboliek wat in sowel die Hugenotemonument as in *Die heengaanrefrein* ingespan word, kan 'n mens bewus maak van die "beelde van 'n kollektiewe geheue" (21) - nie net van die beelde self nie, maar ook van hul gekonstrueerdheid. Beelde is nie ewige waarhede nie, maar gekonstrueerdhede. Indien *ander* beelde (intertekste) soos dié van 'n "vae lokasie met blink glasskerwe", 'n "rokende stad" en "strafkolonies" hierop gesuperponeer word (21), dan val die "grootse visioen van komende dinge" waarop die blik van die vrou reeds meer as 'n halfeeu lank gevestig is, skrynnend op.

Net so kan die naam *nooiensboom* vanuit gender-perspektief geïnterpreteer word. Die naam hang saam met 'n ideaalbeeld van die vrou - een van die voorbeeldsinne in die WAT is van G.R. von Wielligh: *die boom self wek die beeld op van 'n jongnoui wat onder 'n sambreel stap*. Voorwaar 'n plankdun vrou.

Deur die benutting van die tradisionele simboliek verbonde aan die boom en die luiperd word die tradisionele opvatting van vroulike subjektiwiteit in *Die heengaanrefrein* eerstens gehandhaaf, maar terselfdertyd in 'n mate bevraagteken.



### 11.4.3 Die lieflik gesluerde: Vroulike simboliek en die persepsies van vroulikheid

'n Tweede voorbeeld in *Die heengaanrefrein* waar 'n vrouefiguur 'n duidelik simboliese waarde aanneem, is dié van die "lieflik gesluerde" (17), wat met behulp van natuurbeelde voorgestel word. (Of, andersom: is dit die natuur wat in menslike terme voorgestel word?)

Die "sinlike / een [...], die metgesel" (fragment hiernaas) word voorgestel as die maan wat agter 'n sluier van wolke skuil en tog die begeerte het om "geskend" en verower te word. Vroeër in die teks is daar verwys na die jagter wat aanlê na "die maan se wit" om "[h]emelhoog" te "tref met sy skoot" (12) - beelde met sterk erotiese konnotasies. Dat die mens se voortdurende jag na selfverwesenliking, kennis en mag in die aangesig van die dood paradoksaal

#### I Geloof (fragment, p. 17)

Soos weemoed hang daar maanstof  
voor die lieflik gesluerde, die sinlike  
een wat geskend wil word, die metgesel.

Tree te voorskyn dan 'n held vir nou  
geswagtel in die mens se verlangens,  
die daeraadmens met sand in die oë.  
Tree te voorskyn uit die gekwete maan  
die witgerypete een wat bloed lag.

genoeg tot verwoesting van die heelal en boonop tot selfvernietiging kan lei, is al uitgewys. Die jagter wat aanlê, sal voortdurend "sy wapen rig / na die ronde maag van geboorte en skiet" (15). Die strewe na bestendiging en verewiging - wat vernietiging tot gevolg het - gaan gepaard met 'n verlange na herlewing, wedergeboorte en "weer-ontluik" (35).

Dit waarna die "veroweraar" herhaaldelik mik, dit wil sê kennis en mag, word in hierdie fragment en elders in *Die heengaanrefrein* as vroulik voorgestel. Enersyds is dit 'n kompliment vir die vrou, maar andersyds 'n handhawing van die idee van die vrou as die verleidster en die prooi wat deur die man verower moet word soos wat hy nuwe ruimtes annekseer. Die assosiatiewe verband tussen die vrou en die maan is eeue oud en hang saam met die ewige siklus van lewe en dood: die groei en afneem van die maan herinner byvoorbeeld aan die menstruele siklus (Cirlot 1982:214-217). Belangrik ook vir *Die heengaanrefrein* is die assosiasie in die tradisionele simboliek van die nuwe maan met die tier (luiperd) uit wie se kake 'n kind voortkom. Dat die maan simbool is van die verbeelding, die intuïsie en die magiese (Cirlot 1982:216 en 218) versterk die tradisionele voorstelling van die vrou as die een wat nie rationeel optree nie.

Ook wat die "lieflike gesluerde" en ander representasies van vroue in *Die heengaanrefrein* betref, lewer die tradisionele simboliek waardevolle voorbeeldmateriaal op. Tradisioneel word die vrou voorgestel eerstens as 'n sirene of monsterfiguur wat mans betower en hulle weglei van die pad van geestelike evolusie af; tweedens as 'n moederfiguur, wat verband hou met die vormlose aspek van water en van die onbewuste; en derdens as die onbekende meisie, die geliefde of anima in Jungiaanse terme (Cirlot 1982:37). In die Oudheid is die vrou voorgestel as Eva, Helena, Sophia of Maria - beelde wat korrespondeer met respektiewelik die impulsiewe, die emosionele, die intellektuele en die morele (Cirlot 1982:375; vgl. Cirlot 1982:194 en De Vries 1976:431). Al dié waardes word myns insiens in die aangehaalde fragment en elders in *Die heengaanrefrein* geaktiveer. Die vrou is byvoorbeeld as "lieflik gesluerde" 'n beeld van kuisheid en deugsamheid, terwyl sy tog



sinlik is en begeer om "geskend" te word (17). Haar sluier herinner ook aan die sewe sluiers van Salome, wat saamhang met die simboliek van die bedekking van sekere aspekte van die 'waarheid', 'diepsinnigheid', kennis en die wetenskap (Cirlot 1982:359 en 376). Sodra die sluier gelig is, sal die mens al die kennis in pag hê en as "veroweraar" (15) uit die stryd kan tree, is die implikasie. In die tradisionele voorstelling van "Nature revealing herself" word die natuur uitgebeeld as 'n vrou wat haarself aan die mens (die ondersoeker, die wetenskaplike) openbaar deur haar sluier te laat sak of haar kleed af te skuif sodat haar borste sigbaar word. Die woord *reveal* het hier 'n dubbel-betekenis: om te openbaar (*to reveal*) en om weer te bedek (*to re-veil*) (vgl. Cirlot 1982:359).

Omdat die konsep van *waarheid* binne 'n postmodernistiese konteks egter aan bevraagtekening onderwerp word, kom die tradisionele beelde van Sophia en Salome in die gedrang. Die siening dat daar een enkele allesgeldende waarheid is, word in die postmodernistiese teorie en praktyk afgewys. Die hipotetiese aard van *Die haangaanrefrein* ondermyn ook so 'n siening - maar eers nadat die tradisionele beelde wel aangewend is. Die nostalgiese verlange na 'n "held vir nou" waaraan die "lieflik gesluisde" geboorte moet skenk, word naamlik gefnuik. Wanneer die "daeraadmens met sand in die oë" (17) gebore word en by wyse van spreke die lig sien, is hy 'n "blinde sonder huig" (23). Deur die herhaling van die tradisionele voorstelling van die held as manlik, word die Westerse nosie van die subjek nogmaals in die teks geïnskribeer, maar terselfdertyd gedestabiliseer.

Verder word die swangerskaps- en geboortebeelde in die tradisionele simboliek ook met die dood verbind, 'n gegewe wat in *Die heengaanrefrein* benut word. Die "baarmoeder" word nie net met 'n "sloep" in verband gebring waar die held "gebore" word nie (23), maar in die geval van die jagter ook met die "grot van sy herkoms" (12). De Vries (1976:87-89) en Cirlot (1982:40) wys voorts daarop dat die grot nie slegs simbool is van die dood en die onderwêreld nie, maar ook van die baarmoeder, vrugbaarheid en opstanding (vgl. Foster 1987:116). Elders in die Stockenström-tekste word swangerskap en geboorte voorgestel as "wagtend / op opwekking uit 'n kis in die maag van 'n moederskip" (22), herinnerend aan die metaforiese verband tussen *womb* en *tomb* (De Vries 1976: 469 en 507).

Samevattend kan gesê word dat die gebruik van die swangerskaps- en geboortebeelde in *Die heengaanrefrein* aansluit by bepaalde tradisionele voorstellings van manlike en vroulike subjektiwiteit wat deur die eeue heen as universele waarhede verkondig is. Vir lesers wat hierdie opvattinge aanhang, sal die teks dus bevestiging van hul eie beskouinge bied; vir lesers wat meer krities ingestel is, sal die gedig ironies funksioneer. Dit wil dus voorkom asof die 'interpretasies' waartoe lesers kan kom, in 'n beduidende mate bepaal word deur hul eie ideologiese voorveronderstellinge. Dit impliseer dat die teks verskillende lesersposisies kan akkommodeer.

*Die heengaanrefrein* se dubbelgekodeerde aard verhoed dus 'n representasie van die vrou en vroulike subjektiwiteit bloot as ondergeskik aan die konsep *manlikheid*. Die teks dobber myns insiens



tussen aandadigheid aan en aanval op die meesternarratief van wat manlike en vroulike subjektiwiteit veronderstel is om te beteken. Indien die fragment op p. 30 oor die vrouens wat "die vlug van die insekte dophou / om daar te wees wanneer die tuie land" as satiries opgeneem word deur die leser, kan dit retroaktief kommentaar lewer op die skendings- of verkrachtingsbeeld op p. 17 ("die sinlike / een wat geskend wil word").

Hoewel *Die heengaanrefrein* nie radikaal en revolusionêr te werk gaan in die becommentariëring van opvattinge oor manlike en vroulike subjektiwiteit nie, lewer die teks tog op subtile wyse 'n bydrae tot bestryding van die voyeuristiese manlike blik van die patriargale gemeenskap wat deur die geskiedenis heen die vrou idealiseer en fetisjeer. Soos voorheen betoog, kan die dubbelgekoedheid of gespletenheid van die teks moontlik teruggevoer word na die feit dat *Die heengaanrefrein* 'n opdragwerk was. Enersyds 'moes' die Feeskomitee na die mond gepraat word, andersyds 'wou' daar ook bevraagtekenend te werk gegaan word en uit 'n 'ander' mond gepraat word.

### 11.5 Doodgewone leeslampverstrooiing: Die leser en subjektiwiteit

Wanneer lesers met 'n postmodernistiese teks soos *Die heengaanrefrein* gekonfronteer word, kom hul eie subjektiwiteit ook in die gedrang, omdat die teks die Westerse humanistiese nosie van 'n stabiele, koherente subjek destabiliseer, en terselfdertyd die aspek van gender-subjektiwiteit problematiseer; die lesers is immers reeds maatskaplik gekonstitueer as vroue en mans. In hierdie verband sê Linda Hutcheon (1988:161, na aanleiding van De Lauretis):

In both reading and viewing, we are already socially constituted as women and men [...], not just in the sense of being simply female or male, but in the sense of being each armed with a semiotic history (personal and social), a series of previous identifications by which we have been en-gendered [...].

Sowel die historiografiese as die metapoëtiese aspekte van die *Die heengaanrefrein* speel 'n rol in die destabilisering van die Cartesiaanse ego en die problematisering van subjektiwiteit.

**Eerstens:** Wat die *historiografiese komponent* van *Die heengaanrefrein* betref, bied die groot hoeveelheid detail - sowel fiktief as histories - aan die leser 'n nuwe blik op die nosies van historiese gebeurtenisse en hul ordening. Die wêreld wat ons vandag ken, is nie maar bloot 'n eenvoudige konfigurasie waarin gebeurtenisse gereduseer is om hul wesenstrekke, hul finale betekenis, of hul uiteindelijke waarde te beklemtoon nie. Inteendeel, die wêreld bestaan uit 'n magdom van verwikkelde gebeurtenisse wat sigself in 'n bonte verskeidenheid ontvou (vgl. Hutcheon 1988:162). *Die heengaanrefrein* demonstreer juis die funksionering van hierdie komplekse sisteme.

Deurdat die leser gekonfronteer word met die hermeneutiese probleem om die flardes gedagtes wat deel vorm van die sentrale besinning van *Die heengaanrefrein* van mekaar los te maak en te ontfael, mag dit wees dat hy of sy die behoefte voel aan 'n verteller wat soos 'n historikus van die ou skool funksioneer en wat die geloof bevestig dat die teenswoordige op diepsinnige intensies en onveranderlike noodwendighede berus. Die teks self open met so 'n moontlikheid of versugting:



"Eenkeer wanneer die mens alles begryp, / dan sal hy rustig en volkome in heerlikheid / berus, in die volheid van sy alles wees." (9). Reeds in die volgende strofe word op die onvaspenbaarheid van die geskiedenis gewys, asook op die onsekerheid van die vertellersubjek, wat haar eie uitsprake bevraagteken.

Die teksgeheel van *Die heengaanrefrein* bied aan die leser die idee van dit wat Foucault die 'ware historiese sin' noem, een wat ons bestaan te midde van ontelbaar verloregegene gebeurtenisse bevestig, sonder 'n baken of 'n definitiewe verwysingspunt (vgl. Hutcheon 1988:162). In hoofstukafdelings 8.2.1, 8.3.9 en 10.6, byvoorbeeld, het ek beweer dat die 'bevestiging' van die slotafdeling ("VII Bevestiging") nie 'n definitiewe bekragtiging en samevatting is nie, maar dat dit juis die idee 'bevestig' van die pluraliteit van gebeurtenisse, wat deur kontingensie en lukraakheid gekenmerk word. In *Die heengaanrefrein* is daar geen finale verwysingspunt nie; wat wel na vore kom, is die idee van historiese kennis as perspektief.

Die veelvuldige gesigspunte verhoed enige totaliserende konsep van die Hugenote en ander personasies se subjektiwiteit (ook wat gender betref), en tegelykertyd keer dit dat die leser enige enkele subjekposisie vind of inneem van waaruit die gedig coherent gemaak kan word. Deurdat die teks die leser dwing om die weersprekinge te konfronteer, eerder as om hulle te vermy, bied die leeservaring geen gevoel van geborgenheid nie.

**Tweedens:** Die *metapoëtiese aspekte* van *Die heengaanrefrein* ondergrawe die illusionêre aard van fiksie wat te kenne gee dat dit transparant is en wat die enunsiatiewe apparaat verbloem. Dit versteur en verstrooi die nosie van die individuele, koherente subjek en sy of haar verhouding met die geskiedenis, die maatskaplike opset en selfs die eie onbewuste. Dit is veral deur intertekstualiteit wat die kwessie van subjektiwiteit in *Die heengaanrefrein* geproblematiseer word. Die openlike gebruik en superponering van 'n veelvoud van intertekste (byvoorbeeld dié van Hugenoot, jagter, ruimtevaarder en navorser) suggereer 'n tekstuele ontkenning van die moontlikheid om 'n enkelvoudige subjektiwiteit of 'n enkele betekenis uit te druk. Hierdie intertekste beveg enige moontlike aanspraak op die humanistiese nosies van enkelvoudigheid en oorspronklikheid wat die leser moontlik aan die gedig wil toedig. Deur intertekstualiteit kan die leser agterkom dat kennis diskursief geproduseer word: ons kennis van die geskiedenis, maar ook ons kennis omtrent subjektiwiteit, veral dié wat betref gender.

Die verstrooiing van narratiewe, intertekste, perspektiewe en betekenis in *Die heengaanrefrein* word metapoëties voorgestel deur die verwysing na die "doodgewone leeslampverstrooiing" in die fragment op die volgende bladsy. Hoewel dit wil voorkom asof die leser in 'n staat van sublimasie verkeer terwyl hy besig is om uit "sy bundel" te lees, gehul in 'n goddelike glans en met 'n stralekrans om sy hoof, sou daar binne 'n postmodernistiese kader eerder beweer kon word dat dit om die verstrooiing van die ego en van betekenis gaan.



In die enumerasie<sup>19</sup> van glansende en skitterende dinge op p. 29 beklee die verwysing na "doodgewone leeslampverstrooiing / oor die haardos van die leser en oor sy bundel" die (belangrike) laaste posisie. Hier word meta-poëtiese kommentaar gelewer op die rol van die leser (ook dié van *Die heengaanrefrein*). Net soos wat die lig verstrooi raak by die leeservaring, so raak ook die leser verstrooi - nie slegs deur die sogenaamde vestrooiings- of ontspanningsliteratuur<sup>20</sup> nie, maar ook deur Barthesiaanse skryfmatige tekste wat 'n mens meevoer juis deur die verstrooiing, verspreiding, uiteendrywing, uitstrooiing, uitsaaiing of die Derridiaanse disseminasie van betekenis.

#### V Die dood is jubeling (fragment, p. 29)

As hierdie buitengewone skittering wat wind  
maak van blare, van damvlakke, as versteende borrels  
graniet se kaatsing na alle kante,  
[...]  
as al hierdie skitteringe der skitteringe  
des levens asook die gewafelde plasse  
lig in reënverdrinkte dorpstrate  
[...]  
en sommer ook doodgewone leeslampverstrooiing  
oor die haardos van die leser en oor sy bundel  
as waarlik waar  
al hierdie dinge van skyn  
gelees word saam met die stywe dood,  
kan 'n mens sê die dood is die stil  
branding  
wat skoon aangaan  
ter wille van die ongebore lig.

*Die heengaanrefrein* gee te kenne dat soos wat die mens op verskillende gebiede kennis opdoen, so verskuif die grense van die navorsingsterrein, byna soos die sogenaamde steeds uitdyende heelal. Hierdie "uitdying" het nie net betrekking op die buitenste grense van die kosmos nie, maar ook op die binnegebiede, die "binneste der binneste" (30). Die uitdyingsbeginsel is 'n belangrike kode in die gedig en kan ook in verband gebring word met die proses van betekenis-toekenning by die lees van 'n teks, waardeur die nosie van subjektiwiteit geaktiveer word. Die kennisontploffing en die verstrooiing van betekenis in die postmoderne era beteken dat daar nie meer die geringste moontlikheid vir die subjek is om alles rasideel te kan beheers nie. Die implikasie is dat die finale betekenis altyd sal uitbly; dat die leser nie met 'n klaar afgeronde produk by die leeslamp sit nie, maar dat verstrooiing voortdurend plaasvind. Die vreugde of tekstase waaroor Barthes (1984:179 e.v.) herhaaldelik skryf, is juis daarin te vinde<sup>21</sup>.

Waar die lamp van die verbeelding 'n geskikte metafoor is ter aanduiding van die modernistiese paradigma, bestaan daar in die postmodernisme verskillende metafore, soos dié van die labirint, die kamer van spieëls en die rekenaarskerm (vgl. Kearney 1988:17 en Foster 1994:111). *Die heengaanrefrein* lewer 'n verdere metafoor op: dié van "doodgewone leeslampverstrooiing". Hierdie metafoor verskil van dié van die modernisme, waar die lamp van die verbeelding die mens tot 'n

<sup>19</sup> In die postmodernistiese literatuur en teoretisering kom enumerasie en lyste dikwels voor.

<sup>20</sup> Vir literatuur wat verstrooi of afleiding verskaf, verkies ek om soos Steyn (1999) die term *populêre literatuur* te gebruik, en nie *triviaalliteratuur* nie, aangesien laasgenoemde 'n pejoratiewe waarde mag besit. Deurdadig daar in 'n 'hoogkultuurteks' soos *Die heengaanrefrein* binne 'n konteks van bejubeling in afdeling V melding gemaak word van "doodgewone leeslampverstrooiing", word erkenning verleen aan die waarde van die populêre literatuur. Teen die agtergrond van die noodtoestand van die tagtigerjare verkry die verwysing egter ook 'n ander betekenis, naamlik dat sekere mense hul oorgegee het aan "doodgewone leeslampverstrooiing" binne die gerief van hul huise terwyl die land by wyse van spreke aan die brand was (vergelyk Hein Willemsse se vraag - Louw 1988:25).

<sup>21</sup> Die tegnieke van enumerasie en assosiatiewe verspringing in *Die heengaanrefrein* is myns insiens 'n verstegniese demonstrasie van die oneindige uitdying van betekenis.



enkele, suiwer insig of betekenis gebring het. In *Die heengaanrefrein* gaan dit om die verstrooiing van betekenis en om die besef dat daar nie meer een finale betekenis is waarop die mens sig kan beroep nie. Die narratiewe verstrooiing en dispersie van die teks word ten slotte die objektiewe korrelaat van die desentrering van die geskiedenis en van subjektiwiteit (vgl. Hutcheon 1988:166). Dit wat Hutcheon (1988:177) ten opsigte van die historiografiese metafiksie beweer, geld seer sekerlik ook vir *Die heengaanrefrein*:

Like poststructuralist feminist theory and recent historiography, this fiction investigates how, in all these discourses, the subject of history is the subject in history, subject to history and to his story.

In afdeling III van *Die heengaanrefrein* is daar die voorstelling van die mens wat voor 'n rekenaar sit en verskillende disparate beelde op die skerm dophou ten einde sin te maak van die werklikheid waarbinne hy hom bevind (vgl. hoofstuk 10.4). Die gesuperponeerde beelde verskyn en verdwyn en volg mekaar voortdurend op in 'n nimmereindigende proses van *différance* - 'n proses van uitstel en verskil. Omdat die beelde vaag, onpeilbaar en ondefinieerbaar is (vgl. "vae", "gladder ietse", "verblindings" en "rokend") is die toneel op die skerm in werklikheid nie moniteerbaar en beheerbaar nie; dit is eerder 'n "toneel van vertwyfeling". Soos in die geval van die Derridiaanse spore wat verskyn en onmiddellik weer vervaag en dus tegelykertyd aan- en afwesig is (Derrida 1981b: 26), is hierdie verspringende beelde slegs teenwoordig in hulle afwesigheid. Die persoon wat die beelde dophou en "bespeur", vertaal die onbekende in terme wat vir hom verstaanbaar is. 'n Sfeer wat hy opmerk (die rooi planeet, Mars?), lyk byvoorbeeld "gebeits soos rooi-ivoor", 'n bekende Suid-Afrikaanse houtsoort (die rooihout of *Berchemia zeyheri* - *Nasionale woordeboek*). Die woord *rooi-ivoor* het dus niks met olifantantand te doen nie! Wat die sfeer in werklikheid is, kan nie uitgemaak word nie. Ander objekte lyk soos "slinger-om-die-smoel" (melksnylsels) en madeliefieblommetjies. Die mens "merk / alles en sien net wat hy ken"; hy "[k]en en herken uitsluitlik homself". Omdat hy nie die komplekse alledaagse werklikheid en die onmeetlike kosmos kan begryp nie, herlei hy alles tot homself en "waan hy hom / middelpunt van 'n abstraksie" (22). Hy ontsnap dus nie aan die logosentriese denkwysse waaroor Jacques Derrida geteoretiseer het nie (vgl. hoofstuk 7.3.2). Volgens Derrida is die bewussyn 'n illusie wat mense geskep het om hul vrees vir die konsekwensies van 'n materialistiese konsepsie van die brein mee te besweer (Harland 1987:146). Spookagtige 'teenwoordighede' soos die *bewussyn*, die *siel*, die *gees* en die *betekende* is vir Derrida almal voorbeelde van die logos - vergelyk Harland (1987:146):

In Derrida's terminology, all such ghostly presences are versions of 'logos' - a Greek word that illuminatingly brings together in a single concept the inward rational principle of verbal texts, the inward rational principle of human beings, and the inward rational principle of the natural universe.

Meer nog: die logos verbind al hierdie betekenis met 'n verdere een - die Wet. Want die logos as 'n na binne gekeerde rasonale beginsel het ten doel om te beheer en om die materiële wêreld buite die mens te onderwerp. Dat die verteller van *Die heengaanrefrein* vraagtekens plaas agter so 'n na



inherente, afgesonderde, geïsoleerde en selfgenoegsame rasionaliteit, blyk duidelik uit 'n enkele ironiserende woord: "diepseun".

Die verteller vestig ook die aandag daarop dat die mens soms "verkeerd om lees" en dat "dog" sodoende "god" word (22). Hiermee word moontlik kommentaar gelewer op die wyse waarop tekens dikwels geïnterpreteer word as 'n afskaduwing van die goddelike. Sou hier moontlik implisiet 'n waarskuwing wees teen die verabsoluttering van een of ander idee, dit wil sê om 'n god te maak van dit wat jy dink en om jouself as die "middelpunt van 'n abstraksie" te "waan" (22)? Sou hier ook moontlik implisiete metapoëtiese kommentaar gelewer word op die modernistiese siening van die digter as iemand wat met goddelike kreatiewe vermoëns beklee is, as 'n soort profetefiguur? Sou die vertellersubjek terselfdertyd suggereer dat haar "[b]esinning" nie een of ander spesiale status het nie, maar dat dit bloot om 'dink' en 'dog' gaan? Sou die praktyk van poësie-lees nie ook hier geïroniseer word nie?

Op hierdie vrae sou ek 'ja' wou antwoord, met die volle wete dat my eie leeshandeling met behulp van postmodernistiese leesstrategieë ook die gevaar loop van verabsoluttering, van verheffing tot 'n persoonlike meesternarratief.

In hierdie hoofstuk is die representasie van subjektiwiteit in *Die heengaanrefrein* ondersoek. Aandag is bestee aan die inskribering van subjektiwiteit in die vertelling en aan die representasie van vroulike subjektiwiteit. (Die representasie van die subjektiwiteit van mense van kleur kom in hoofstuk 12 aan bod.) Die eerste aspek van gendersubjektiwiteit wat onder die loep gekom het, is die tradisionele rolverdeling waarvolgens die man die een is wat "uitgaan en besit" (13), terwyl die vrou "[a]ltyd aan die voet van die trajek / daar sal wees" (30). Voorts is die benutting van vroulike simboliek en die persepsies van vroulikheid ondersoek, spesifiek ten opsig van die simbole van die "nooiensboom" en die "lieflik gesluerde". Laastens is kwessies van die subjektiwiteit van die leser bespreek, na aanleiding van die verwysing na die leser wat by "doodgewone leeslampverstrooiing" met sy bundel sit (29). Van die gevolgtrekkings waartoe in hierdie hoofstuk gekom is, is dat *Die heengaanrefrein* die voorstelling van 'n Cartesiaanse koherente subjektiwiteit onttoon, maar nie die problematiek van die tradisionele voorstelling van vroulike subjektiwiteit in diepte aanspreek nie.

In die volgende hoofstuk word ideologiese kwessies en die politieke dubbelgekodeerdheid van *Die heengaanrefrein* ondersoek.



## Hoofstuk 12

### **Die heengaanrefrein as historiografiese metagedig: Ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering**

Die gruwele van oorloë, hongersnood, aardbewings word verwerk in flimmerende beelde op 'n skerm. Ons kan dit afskakel na willekeur, en ons nog meer effektief immuniseer teen betrokkenheid as verbygangers op straat wat wegkyk wanneer iets ontstellends gebeur.

André P. Brink

#### **12.1 Ideologiese implikasies**

Ten opsigte van die modernistiese literatuur beweer René Wellek en Austin Warren (1949:15) in hul baanbrekende werk *Theory of Literature* van 1942: "the reference is to a world of fiction, of imagination". Hierdie opvatting en die hele kwessie van referensialiteit word in die postmodernistiese kuns geïmplementeër, is in hoofstuk 10 betoog. Die historiografiese metagedig *Die heengaanrefrein* wys nie die referent af nie, maar lewer bewys van die siening dat die letterkunde histories gekondisioneer is en dat die geskiedenis diskursief gestruktureer is. Die ideologiese implikasies van Michel Foucault (1972) se teoretisering oor die sterk verhouding tussen kennis en mag word duidelik in die teks gedemonstreer en deur referensialiteit selfs verruim.

Een van die vrae wat dikwels in postmodernistiese romans opduik, sê Linda Hutcheon (1988:120), is: Wie se geskiedenis oorleef? Deurdat die aanvaarde opvattinge oor die geskiedenis en fiksie nou gedestabiliseer word, verskil historiografiese metafiksie in belangrike opsigte van die (ou) historiese roman (sien hoofstuk 10.7). Eietydse geskiedenisfilosowe vestig die aandag daarop dat geen navorsing oor die verlede kan ontkom aan die inwerking van sosio-ekonomiese, politieke en kulturele omstandighede nie. Elke representasie van die verlede het duidelik omskryfbare ideologiese implikasies, betoog Hayden White (1982:69). Dit handel immers oor 'n gebeurtenis wat ingebed is in bepaalde politieke, sosio-ekonomiese en kulturele omstandighede, terwyl die representasie self ook binne sodanige omstandighede plaasvind. Dieselfde kan ook ten opsigte van die letterkunde beweer word. Volgens Hutcheon (1988:120-121) is die historiografiese metafiktionele romans wat sy bestudeer het, duidelik ideologies van aard.

*Die heengaanrefrein* laat onomwonde blyk wat die rol van die Hugenote-feesviering en die noodtoestand in die skryfproses was. Hoewel daar nie 'n oormaat aan regstreekse verwysings in die gedig na die Hugenotegeskiedenis voorkom nie, en hoewel die slot van die gedig (spesifiek afdeling VI) die indruk skep van 'n oorgawe aan poststruktureelste taalspeletjies, beteken dit nie dat die historiese en die feitelike as niksbeduidend voorgehou word nie. Ironisering en banalisering van die verlede en die representasies van die verlede geskied wel, maar nie trivialisering nie. Selfs in 'n skynbaar 'humoristiese' gedig soos Adam Small se "Highlights of de year 1960" uit sy bundel



*Kitaar my kruis* van 1962 gaan dit nie bloot om 'n enumerasie van historiese gebeurtenisse ten einde sosiale kommentaar te lewer op die onreg wat sekere mense ly nie. Die ideologiese implikasies van die teks hang myns insiens eerder saam met 'n parodiërende representasie van die wyse waarop die media verslag doen oor politieke en sosiale gebeurtenisse - vergelyk die onderskrif onder die gedigtitel: "n.a.v. die gewoonlike foto's-van-die-jaar in die koerante" (die gedig volg hierna). Die historiografiese funksie van die fotograaf (en die koerant) word dus geproblematiseer en blootgestel as 'n 'interessante', soms lagwekkende, soms skrynende jukstaponering van beelde wat deel uitmaak van 'n diskursiewe konteks van mitologisering. Small se gedig gee gevolglik blyke van 'n metafiksionele besinning oor die epistemologiese en ontologiese verhoudinge tussen geskiedenis en kuns (hetsy die fotografie, hetsy die poësie). Sodoende word die historiese en die feitelike verpolitiseer.

Sowel geskiedenis as fiksie is deel van groter kulturele, maatskaplike en politieke diskoerse wat voorheen deur formalistiese kritici gerelegeer is tot die ekstrasie en die irrelevante met betrekking tot die outonomie van die kunswerk (Hutcheon 1988:121). Die postmodernistiese ideologie verontagsaam nie enige kulturele partydigheid of konvensies nie, maar bevraagteken alle vorme van outoriteit - ook die eie. In hierdie opsig is die ideologie van die postmodernisme paradoksaal, want dit bestry juis daardie aspekte waarvan dit afhanklik is (Hutcheon 1988:120).

## 12.2 Politieke dubbelkodering

Soos wat Hutcheon herhaaldelik sê, is die postmodernisme 'n paradoksale onderneming aangesien dit dubbelgekodeerd is: dit benut juis dit wat betwis word (vgl. Hutcheon 1988:33-34 en 205). Die term "double coding" (Hutcheon 1988:30) is ontleen aan die teoretisering van argitekte soos Paolo Portoghesi en Charles Jencks (vgl. Hutcheon 1988:22-36). Met die term *dubbelkodering* bedoel Jencks (1984:6 en 1987:14) oorspronklik die teenwoordigheid van sowel modernistiese as 'ander' elemente in een en dieselfde kunswerk. Later verfyn Jencks (1987:14) sy teorie: "Double coding to simplify means both elite/popular and new/old [...]." Hutcheon (1988) benut Jencks se term op verskillende konseptuele vlakke in haar teoretisering oor historiografiese metafiksie, veral wat die parodie betref. In hoofstuk 12 van *A Poetics of Postmodernism* brei sy die konsep van dubbelkodering uit tot "political double-talk" (Hutcheon 1988:201 e.v.) en in *The Politics of Postmodernism* (Hutcheon 1989) voer sy hierdie teoretisering verder (hoewel sy nie altyd na Jencks te verwys nie).

Dubbelkodering kenmerk ook die politieke inslag van die postmodernistiese literatuur. Na die elemente in die historiografiese metafiksie wat so 'n politieke ambivalensie of dubbelaard vertoon, verwys Hutcheon (1988:205) as "politically 'unmarked'". Dié soort hermeneutiese verdubbeling is veral opmerklik in tekste waarin vernuwing, selfbewussyn en mag belangrike rolle speel - aspekte of verskynsels wat dus in die linguistiese sin van die woord 'gemerk' kan word. Ten opsigte van byvoorbeeld vernuwing sou verwys kon word na die verskynsel van 'kommoditeitspoësie' soos E.W.S. Hammond se *Hamburgers en hotdogs* (1980) binne die literêre polisteseem. Deur wat



destyds beskou is as 'n ongewone, 'onpoëtiese' omslag, het dié bundel die status daarvan as verbruikersitem op die boekemark vooropgestel. Enersyds was dit dus as bundel gesitueer binne die verbruikerskultuur en het dit daardie kultuur ook inhoudelik gevier; andersyds het dit juis die kapitalistiese sisteem bevraagteken. Tekste soos hierdie buit die 'ongemerkte' kwaliteit van die postmodernisme uit ten einde ambivalensies en paradokse te skep wat die lesers uitlok om na te dink oor hul outomatiese reaksies op innovering; die advertensiewese is juis ingestel op die vernuwingsmoontlikhede van produkte. Die lesers word terselfdertyd ook gekonfronteer met die vraag of 'n teorie wat 'n ander dominante een vervang, noodwendig progressief is. (Aan hierdie saak is in hoofstuk 6 aandag gegee, spesifiek wat betref die opeenvolging van literêre strominge of periodes.)

Die politieke ongemerktheid van postmodernistiese tekste blyk dus volgens Hutcheon (1988:207) uit medepligtigheid én uitdaging; aandadigheid én aanval. Gevolglik kan dit toegeëien word deur lesers aan sowel die regter- as die linkerkant van die politieke spektrum. In hierdie toeëieningsproses word die een helfte van die dubbele kodering telkens aangehang, en die ander verontagsaam. Dit impliseer dat 'n postmodernistiese teks totaal weersprekende reaksies by verskillende lesers kan ontlok; of dat 'n spesifieke leser nie 'n enkele, vaste lesersposisie kan inneem nie, maar deur die teks gedwing word om gedurigdeur van posisie en standpunt te verander.

Hutcheon (1988 en 1989) se mening oor die politieke inslag van die postmodernistiese literatuur word bevestig deur die Afrikaanse poësie van die afgelope paar dekades. Daar kan myns insiens reeds van 'n sterk tradisie van sosio-politieke betrokkenheid gepraat word, anders as wat die geval is in die Nederlandse en Vlaamse poësie. Dit is egter 'n ope vraag of ál die politieke gedigte van die afgelope paar jaar 'n politieke dubbelgekodeerdheid openbaar. Waarin lê die ambivalensie van byvoorbeeld Small se "Highlights of de year 1960", byvoorbeeld? (Die teks verskyn op die volgende bladsy.) Is Small se gedig polities dubbelgekodeerd? Waarin lê die ambivalensie? Bloot in die opponering van romantiese en skokkende gebeurtenisse? Moontlik eerder in die ironisering en satirisering wat uit die vertelhouding blyk. Die "beauty queen moet 'n label om die tette / soes 'n champion jersey-koei" lok enersyds die reaksie uit van "what a day / for civilization", maar andersyds die openlike bewondering van "ma' boeta! sy's appealing anyway!" Ikone soos "Jacquelintjie Kennedy" en prinsesse soos prinses Margaret is vir die spreker soos "characters in 'n real fairy land", met Dame Dorothy Macmillan wat meedoen aan die toneelspel - "sy't 'n malaaierhoed op en sy smile so tenderly". Dit wil dus lyk asof die spreker hom of haar verloor in 'n kammawêreld van onbesorgdheid, glans en rykdom, maar die herhaalde skynbaar 'positiewe' verwysings na Europese (in die besonder Britse) koninklikes en staatslui en daarteenoor die uitroep "en die Republiek kom jaaaaaaa" suggereer gevoelens van ongerustheid en gekweldheid oor die staatsbestel. Dit word versterk deur terloopse verwysings na Sharpeville, Cato Manor en stakings, wat egter voorgestel word as blote "memories" wat 'n mens laat "gril" - "dit kielie hierso af by 'n man se spine".



## Highlights of de year 1960

### oftewel Mista K!

n.a.v. die gewoonlike foto's-  
van-die-jaar in die koerante

Hier sit die beauty queen moet 'n label om die tette  
soes 'n champion jersey-koei  
sie! sie!  
hoe sê dji? foei?  
o sekerlik sal 'n mens kan sê what a day  
for civilization  
ma' boeta! sy's appealing anyway!

en hier is die results van hierdie land se wette  
kyk na die sestag lyke hier gascatter  
onner die heading Sharpeville  
oe! dit lat 'n mens gril  
dit kielie hierso af by 'n man se spine

maar hier, dankie Here, weer op die beauty queen se line  
sweet hand in hand  
soos characters in 'n real fairy land  
loep prinses Margaret die bride en mister Jones

maar dan weer, onse vader, change die tones

en hier is memories van Cato Manor  
hier lê ons eerste minaster gaskiet  
en hier by Coalbrook boor hulle nog deur die doloriet

soes 'n ieder hier stieds om verandering woelt  
hier pamperslang ou Tshombe en ou Hammersjoeld

en hier net langsaan daai bavoetsêkte Patrice  
staan Macmillan moet daai oë sy spiech en lies  
en dear Dame Dorothy?  
o sy's oek maar hie'  
sy't 'n malaaierhoed op en sy smile so tenderly  
en hier sit Jacquelinintjie Kennedy  
en hier 's ou Lawrence van daai stoute Lady Chatterley

verder's hier Elizabeth her Royal Majesty  
en op haar arm sit in blue  
die bonny prins Andrew

hier's 'n klomp rugbyhelde, een ou Don-Clark-skop-ver  
en hier's ou Caryl Chessman  
hy's mos vanjaar ook soëntoe deur die poison air

en ag hier's Boudewyn en Fabiola  
en die Republiek kom jaaaaaaa

en hierso skop 'n tiental Kongolese varke een vas aan die  
slaaap  
en daar, daar staan 'n bies in die droegte van die  
Noordwes-Kaap

o God, wie gaan dit wies, dji of die ou grootbrag  
hoeveel het dji nog oor van al djou wit  
of het hy djou klaar finished in the bag  
o Here, God forbid

hierso staan nog 'n ytgabrante bus  
maar hier, kyk hier  
o God, kyk daai grinnekende Rus!

Die politieke ambivalensie van die reeks foto's op die plat vlak van die koerantbladsy waaroor die spreker in Small se gedig sy of haar oë laat dwaal, lê vir my in die omarming van die kommoditeitskultuur en die blindelingse vertroue in die beelde wat deur die media geprojekteer word. Daarteenoor is daar 'n implisiete bevraagtekening van dié representasie deur die supplementering van die agterliggende en omringende historiese intertekste, maar veral ook deur die verteltoon.

Ook in *Die heengaanrefrein* is die politieke bemoeienis nie versluierd nie, maar openlik en soms blatant. Nie net word daar verwys na die politieke omstandighede in Frankryk en Suid-Afrika in die sewentiende eeu nie, maar ook word daar in sekere passasies pertinent na die omstandighede van die noodtoestand van die tagtigerjare verwys en indringende vrae gestel. Van Vuuren (1988a) beweer selfs dat die bundel "meer oor nou as oor tóé" handel, want Stockenström "bekyk veral die hedendaagse wit Suid-Afrikaner met 'n kritiese oog". Die geskiedenis van die Hugenote word benut as metafoor vir die menslike lot, terwyl daar deur ironisering en satirisering kommentaar gelewer word op hul nasate. Sodoende word *Die heengaanrefrein* 'n "eietydse kommentaar op die Suid-Afrikaanse problematiek" en word daar ondersoek ingestel na die "'kollektiewe geheue' van die witter, Afrikaans-sprekende Suid-Afrikaner" (Van Vuuren 1988b:46). Die ironie wat die teks onderstreep, is dat die mens deur die geskiedenis reis, "sonder om dit agter te kom" (22).



Vervolgens word aandag bestee aan die ideologiese implikasies en politieke dubbelgekodeerdheid van enkele fragmente in die Stockenström-gedig, wat veral blyk uit ironisering, satirisering, parodiëring, vertelhouding en toonaard. Aspekte wat onder die soeklig kom, is diskoers, mag en ideologie; die openbaarmaking van politieke ongeregtighede; swart en wit nasionalismes; en dubbelkodering en dualiteite.

### 12.3 Die kaatsing van skyn: Diskoers, mag en ideologie

Ter demonstrasie van die ideologiese en politieke inslag van *Die heengaanrefrein* en ter voorbereiding van 'n ondersoek na die politieke dubbelgekodeerdheid van die gedig in 12.6 en 12.7, word enkele fragmente vervolgens bespreek waarin die skynwêreld van staatsmanne gesatiriseer word. *Die heengaanrefrein* is immers nie 'n rustige en gerusstellende besinning nie; dit is 'n kritiese besinning. Net soos wat "Die eland" in hoofstuk 9 gelees is teen die sosio-politieke agtergrond van die tyd waarin dit ontstaan het, net so word bepaalde teksfragmente uit *Die heengaanrefrein* in hierdie hoofstuk gelees teen die agtergrond van die noodtoestand van die tagtigerjare van die twintigste eeu. Die teks dwing die leser terselfdertyd ook om die eietydse geskiedenis as historiese interteks te benut.

#### 12.3.1 Die son self: Politieke mag en vertoon

Reeds vroeg in *Die heengaanrefrein* word daar sosio-politieke kommentaar gelewer op die buitensporigheid en pretensie aan die Franse hof van Lodewyk XIV, en dit terwyl die Protestantse van hul godsdienstvryheid ontnem is en gebuk gegaan het onder swaarkry en ellende<sup>1</sup>. In die fragment hiernaas word die geilheid en glans van die hoflewe binne die bestek van 'n enkele sin van sestien gedronge versreëls gesatiriseer en gekontrasteer met die nood en lyding van die Hugenote<sup>2</sup>. Die leser sou miskien 'n verband kon lê met die

##### I Geloof (fragment, p. 11)

Gespieël van saal na saal betree die son self  
sy domeine van deurlugtigheid,  
rinkelend oor die skerwe van 'n edik,  
met 'n tevredenheid oor die plundering van 'n Pfalz  
en - slim (want die rasonale vier hoogty)  
set om met die ruheid van soldate in lang  
wolbaadjies van die getreiterdes se weefstoele  
hulle wat hulself Hugenote noem, tot terugbeking te pes -  
inkwartiering in die huise van die andersdenkendes,  
hovaardig (weens sy bruinglansende pruik se bedrading,  
en sy baadjiepante s'n, en sy onderbaadjie en mouboordjies s'n)  
en met lintjies en rosette om sy knieë en klosse op sy skoene,  
draadwerk van absolutisme in die gemoed, omring deur gemalin,  
bywywe, howelinge, meelgesigspelers en glimlagge,  
(rinkelend, rinkelend)  
'n opvoering van poppe op vergulde stoele. En geensins  
te betwyfel is dit dat Jean-Baptiste Poquelin die truuks  
beter beheers as Louis Bourbon van die dubbelken.  
De omnibus dubitandum meen nogtans  
Descartes met wyse begeerte by wyse van spreke,  
verhuis na die Nederlande en oreer van daar,  
en die denke beweeg  
hoofs soos 'n minuet in die sale van die kaatsing van skyn.

<sup>1</sup> Ter wille van stilistiese oorweginge word daar nie telkens inligting verskaf oor al die bronne wat ten opsigte van die historiese agtergrond benut is nie. Die volgende bronne is geraadpleeg: die *Afrikaanse kinderensiklopedie*, verskillende inligtingstukke en brosjures van die Beheerraad van die Hugenotemonumnet, Böeseken (1986), Cameron (1988), Coertzen (1988a en 1988b), *Encyclopaedia Britannica* (verskillende lemmas) en Krige (1988a en 1988b).

<sup>2</sup> Dit is voorheen reeds gestel dat die leser nie in hierdie studie 'n gedetailleerde analise volgens die stipleesmetode moet verwag nie. Hoewel daar soms gebruik gemaak word van strukturalistiese en poststrukturalistiese leesstrategieë, het hierdie bespreking ten doel om die politieke en ideologiese aspekte van die geselekteerde teksgedeeltes te bespreek.



sosio-politieke omstandighede tydens die noodtoestand en die groot verskille tussen die leefwyse van die bevoorregtes en dié van die onderdrukte.

Hierdie fragment skep die indruk dat daar in die asemnemenende paleis van Versailles met die beroemde spieëlsaai van driehonderd skitterende spieëls 'n hofspel ten tonele gevoer word wat herinner aan die 'kunsmatigheid' en 'skynwêreld' van die dramas van die sewentiende eeu - "n opvoering van poppe op vergulde stoele"<sup>3</sup>. Die hoofkarakter is Lodewyk XIV, wat fatterig uitgedos is in 'n flamboyante kostuum met allerhande tierlantyntjies en met 'n uitspattige pruik<sup>4</sup> op die kop. Soos wat hy sy "domeine van deurlugtigheid" betree, word sy hoogheid se arrogante beeld in "saal na saal" weerkaats. Met 'n hoogmoedige en selftevrede houding neem hy sy plek in, omring deur "gemalin / bywywe, howelinge, meelgesigspelers en glimlagge". Die Sonkoning se oordadige uiterlike vertoon verklap iets van sy egoïstiese geestesgestelheid en van dit wat skering en inslag vorm van sy wese. Die "bedrading" van sy "bruinglansende pruik" en sy weelderige uitrusting (waarskynlik van die fynste sy, vervaardig op die "getreiterdes se weefstoele") is naamlik die weerglans van die "draadwerk van absolutisme in die gemoed". Dit herinner aan die koning se leuse: *l'état c'est moi* (ek is die staat).

Hoewel koning Lodewyk XIV groot sukses behaal het met sy staatkundige, militêre, ekonomiese en kulturele beleid, was hy in wese 'n despoot wat sienderoë toegelaat het dat korrupsie en dekadensie hoogty vier. Omdat hy onbeperk alleenheerskappy gevoer het, het sy magsposisie hom in staat gestel om die Edik van Nantes te herroep en aan "skerwe" (11) te slaan en op 17 Oktober 1685 met die Edik van Fontainebleau te vervang, waardeur die Protestante van hul godsdiensvryheid beroof is. Alles het dus om die absolute wil van die koning en om sy ideale vir die monargie gesentreer: van die nietigste hofreël oor etiket en protokol tot by die godsdiensoefening van die volk. Ten einde hierdie totaliserende bestuurstyl te implementeer en waarskynlik ook te regverdig, is die rasionaliteit ingespan. So is die vernuftige plan beraam om soldate in te kwartier in die huise van die Protestante (Krige 1988a:6). Die Hugenote was verplig om behalwe kos en onderdak, ook nog soldy aan hierdie dragonders te voorsien. Deur dié inkwartiering is daar op die huisbewoners gespioeneer en is hulle geviktimiseer tot in die privaatheid van hul binnekamers.

Ook het die soldate, staatslui en geestelikes die Protestante gedurigdur lastig geval om hul nuwe geloof prys te gee; omkoopsomme is selfs aangebied (9). Dat die Hugenote op 'n gemene manier gepla en geterg is (vergelyk die woordkeuses "getreiterdes" en "pes" op p. 11), herinner aan die venynigheid van kinders wat mekaar tempteer en suggereer ook die onbarmhartige en hartelose houding van die koning. Ten einde hul bekering tot die Protestantse geloof ongedaan te maak, is

<sup>3</sup> Vergelyk die illustrasie van C. Woltman in die *Afrikaanse kinderensiklopedie* (vol. IV:1347).

<sup>4</sup> 'n Afbeelding verskyn in *Britannica* (vol. 23:500). Oor goewerneur Willem Adriaan van der Stel se leefwyse berig Böeseke (1986:803) onder meer dat hy vir hom 'n groot verskeidenheid pruie uit Amsterdam laat kom het. Vir 'n besonder mooi pruik was hy bereid om meer as 308 gulden te betaal!



hulle tot "terugbeking" gepes - 'n sterk ironiserende woord wat die leser bewus kan maak van die semantiese waardes van die woord *bekeer*: om oorgehaal te word om 'n Christen te word of tot 'n ander godsdienst oor te gaan; om van mening, party, of godsdienst te verander of te laat verander; of om 'n verandering van hart te ondergaan of tot inkeer te kom (woordbetekenisse ontleen aan die HAT). Die neologisme "terugbeking" vestig die aandag op sigself. Dit is 'n mengvorm wat uit die woorde *terugkeer* en *bekeer* bestaan. Die erns waarmee hierdie oorhaal- of afrokkelpoging toegepas is, getuig van 'n onverdraagsame houding en 'n onverbiddelike standpuntinname wat nie ander ideologieë, oortuiginge en sienswyses verdra nie; dit is 'n kultuur waarin "andersdenkendes" nie geduld word nie maar aan vervolging blootgestel word.

Opsommend kan gesê word dat die representasie in *Die heengaanrefrein* van Lodewyk XIV en sy regime deur middel van 'n satirisering van 'n enkele toneel van die hoflewe geskied, nie deur voorstellings van sy glorie op die slagveld of van sy welslae op staatkundige terrein nie. Dit gaan egter nie hier om 'n intieme blik op sy private lewe nie, want sy paleis was juis die middelpunt van sy koningskap en van die monargie. In die sale van die magsbasis Versailles is besluite geneem wat duisende mense se lewens ingrypend verander het. Tog was Lodewyk XIV in sekere opsigte blykbaar afgesluit van die werklikheid buitekant die mure van sy paleis. Grant, Mayo en Sleigh (1988:68) vestig byvoorbeeld die aandag daarop dat die koning waarskynlik nie bewus was van die wyse waarop die 'terugbekerings' plaasgevind het nie, naamlik deur marteling en vervolging:

He was probably not told what was really going on, but should have found out what was being done in his name, for to many people throughout the world the name of Louis XIV was becoming a symbol of tyranny and barbarity.

Hier sou 'n verband gelê kon word met sekere Suid-Afrikaanse burgers wat hulle so verlustig het in hul eie voorspoed en besittings dat hulle nie bewus was van wat werklik in die tagtigerjare in die land aan die gang was nie. Deurdat *Die heengaanrefrein* op skynbaar perifere sake konsentreer, soos op die paleisinterieur, die koning se voorkoms en die howelinge se optrede, word 'n besinning geaktiveer oor die ideologiese implikasies en politieke uitwerking van die leierskap van staatslui wat hulself as die middelpunt van alles waan (22).

### 12.3.2 Om die truiks beter te beheers: Politiek en die kunste

Dat dit geensins te "betwyfel" is dat Jean-Baptiste Poquelin die "truiks / beter beheers as Louis Bourbon van die dubbelken", versterk die assosiasie met 'n toneelopvoering in die "sale van die kaatsing van skyn". Eersgenoemde naam is nie dié van 'n onbekende politieke of geestelike figuur soos die "Grys Eminensie" (9) nie, maar dit is die geboortenaam van die beroemde dramaturg en akteur Molière (1622-1673), wat deur sy sterk satiriserende dramas die pretensies van die aristokrasie en die gemeenskap ontmasker het en sodoende in botsing gekom het met die *establishment*, die kerk en die staat. Hoewel die verwysing na Molière binne die konteks van die Hugenotegeskiedenis as irrelevant voorkom, kan dit wel bepaalde aspekte van die verhouding tussen politiek



en die kunste belig, sowel as die wyse waarop hy die geskiedenis van sy eie tyd gerepresenteer het. Daarom word vervolgens by hierdie dramaturg se lewe en werk stilgestaan.

Hoewel Jean-Baptiste Poquelin 'n goeie skoolopvoeding geniet het en 'n graad in die regte behaal het, het hy reeds vroeg besluit om weg te breek van die familietradisies (sy pa was die amptelike meubelleweransier van die koning), 'n loopbaan op die verhoog te volg en 'n ander naam aan te neem. Dertig jaar lank het hy hom geheel en al gewy aan die teater, totdat hy in sy vroeë vyftigerjare oorlede is. Omdat hy nie die sakramente ontvang het of formeel die akteursberoep kon of wou verwerp nie, is hy sonder seremonie en ná sonsondergang op 21 Februarie 1673 begrawe.

Ondanks moeilike omstandighede het Molière as jong man spoedig opgang gemaak in die toneelwêreld: as akteur én as dramaturg. Aanvanklik was hy verbonde aan 'n klein geselskap op die platteland, onder beskerming van Armand de Bourbon en ander weldoeners. In 1658 het sy deurbraak gekom toe die geselskap op 'n geïmproviseerde verhoog in die wagte se kamer in die Louvre die drama *Nicomède* van Corneille voor Lodewyk XIV opgevoer het, met as toegif sy eie *Le Docteur amoureux*. Hierna is die geselskap toegelaat om in die Petit-Bourbon op te tree, 'n gebou naasliggend aan die Louvre. Molière se verset teen die aanvaarde norme van sy tyd het reeds vroeg in sy loopbaan tot uiting gekom. Ten spyte van kritiek op sy werk het sy geselskap die guns van die koning geniet en in 1665 het Lodewyk XIV hul beskermheer geword; voortaan sou hulle bekend staan as *la troupe du Roi*. Al was Molière voortdurend in die moeilikheid by die owerhede en die kerk, het hy voortgegaan om die skynheiligheid van die gemeenskap uit te daag. Sy bekende dramas *Tartuffe* (met as subtitel *L'Imposteur*) en *Dom Juan, ou le festin de pierre* het sterk reaksie uitgelok - ook van die kant van ander dramaturge - en is selfs as skandalig beskou; *Tartuffe* (in 1664 geskryf) is in 1665 verbied en eers vier jaar later amptelik erken. Molière se komedies word gekenmerk deur absurditeit, paradoks en teenstelling.

Die verwysing na die historiese interteks van die dramaturg Jean-Baptiste Poquelin, weggesteek agter sy verhoognaam Molière, lewer myns insiens sterk metafiksionele kommentaar. Hier is 'n voorbeeld van 'n skrywer wat wél kans gesien het om ongeregthede in die gemeenskap te openbaar en te verwerk (vgl. p. 15) - "verwerk" nie net in die sin dat hy hierdie sake in homself opneem en daarvoor nagedink het nie, maar "verwerk" ook in die sin van opsom, uitbrei en hersien, en "verwerk" ook in die sin van omwerk of omskep (woordverklarings ontleen aan die HAT). Sy bydraes op die gebied van drama en kultuur is dus ingebed in 'n ideologiese en politieke konteks, en nie losgesny daarvan nie. Wanneer die verteller-/outeursubjek<sup>5</sup> van *Die heengaanrefrein* dan na die historiese interteks Molière verwys, funksioneer hierdie referensie myns insiens terselfdertyd as selfverwysing: ook Stockenström wend 'n poging aan om die ongeregthede van haar eie tyd bloot

<sup>5</sup> Soos in hoofstuk 11.2.1 betoog, kan daar soms nie duidelik onderskei word tussen verteller- en outeursubjek nie. In metapoëtiese passasies sou daar sprake kon wees van 'n outeursubjek. In hierdie proefskrif word die netjiese narratologiese onderskeid tussen outeur en verteller geïmplementeër en word die terme *vertellersubjek* en *outeursubjek* dikwels naas mekaar gebruik. Dit is veral die geval in die onderhawige hoofstuk, waar dit om ideologiese implikasies gaan, spesifiek wat betref die skryf van *Die heengaanrefrein* tydens die noodtoestand van die tagtigerjare.



te lê deur besinning en omsetting; ook sý is bekend met die truuks van die wêreld van die verhoog. Sou van die "truuks" wat Molière aangewend het, teruggevind kan word in *Die heengaanrefrein*?

Molière se gehore was gefassineer deur sy werk, **eerstens** veral vanweë die realisme en natuurlikheid daarvan. Hulle was nie gewoond daaraan dat karakters op 'n gewone, alledaagse manier kon praat nie. Tog is die dialoog in Molière se komedies meestal in versvorm. Naas die vernuwende element van die realistiese inslag waarmee Molière die gehoor verras het, het hy hulle ook laat lag en vermaak aan hulle gebied deur die elemente van fantasie en skouspel, byvoorbeeld wat die gebruik van lig, kleur, musiek en ballet betref. "A similiar sense of form is in all the comedies, in the opposition of characters, the arrangement of scenes and speeches, the comic repartee carried to its conclusion in defiance of realism", som *Britannica* (vol. 15:665) dit op. **Tweedens** was die gehoor geprikkel deur die verbeeldingryke, poëtiese en fantasieryke kwaliteit van Molière se werk. Hulle het nie na diep sielkundige motiewe gesoek en byvoorbeeld *Le Misanthrope* beskou as die Franse ekwivalent van *Hamlet* nie, maar as 'n koor van stemme en houdings wat die optrede van die individu in die gemeenskap belig. Hoewel dit maklik mag wees om reguit te praat wanneer jy verontreg voel of dink dat die maatskappy jou in die steek gelaat het, is dit andersins ook goed moontlik dat jou reaksie eintlik egoïsties, nydig en self-gesentreerd is. "It is in this fantasy playing on the mystery of the self-centred character that Molière is, in the eyes of his own people, unsurpassed", lui dit in *Britannica* (vol. 15:665). In die **derde** plek het die publiek waardering gehad vir die karakteruitbeelding. Teenoor die verworwe kwaliteite van geleerdheid, beleefdheid en professionele bevoegdheid het die dramaturg nie gehuiwer om die natuurlike kwaliteite van selfbelang, menslikheid en inherente onsuiverheid uit te beeld nie. "Conversations in Molière seem designed as crucibles in which the shock of characters and interests makes social veneer peel off", vat *Britannica* (vol. 15:665) dit saam.

Sekere aspekte van hierdie drie punte kan ook in *Die heengaanrefrein* gevind word: die handhawing van bepaalde literêre konvensies en daarteenoor vernuwing; 'n polifoniese of heteroglossiese inslag; en 'n onverskrokke uitbeelding van menslike deugde én ondeugde. In al drie die aspekte wat 'n rol gespeel het in Molière se dramas, is daar 'n dubbele visie aantoonbaar. Hierdie dubbele visie blyk uit die voorkoms van kontrasterende sake, terme en standpunte (selfs wat betref die dubbele register van 'n spesifieke karakter): realisme vs. fantasie, vernuwing vs. handhawing, eerlikheid vs. egoïsme, verworwe vs. natuurlike kwaliteite, humor vs. sosiale kritiek. *Encyclopaedia Britannica* (vol. 15:665) verskaf verdere voorbeelde:

The final achievement of Molière's imagination may well be the double vision to which his comic genius led him - the simultaneous presentation of a quality and its opposite, the norm and the aberration, the scandal and the reaction, ingenuity and nature, scheme and reality, principle and practice.



Op gevaar van vereenvoudiging af, kan daar moontlik 'n verband getrek word tussen die dubbele visie in Molière se werk en die dualiteitsbeginsel in *Die heengaanrefrein*<sup>6</sup>. Na hierdie punt word later teruggekeer.

Dat die dramaturg en akteur Molière volgens *Die heengaanrefrein* die "truuks" van die teater "beter beheers" het as die staatsman Louis Bourbon (1692-1740), is waarskynlik 'n verwysing na sy dubbelslagtige verhouding met sy gehoor. Enersyds het hy sy gehoor gefassineer. "Few great authors can in their lifetime have given so much pleasure to so many people [...] as did Molière", lui dit in *Britannica* (vol. 15:664). Andersyds het hy houe uitgedeel na die skynheiligheid, dekadensie en sosiale ongeregtighede van sy tyd. Die opweeg van die prestasies van die dramaturg en die staatsman impliseer egter dat ook Bourbon van bepaalde "truuks"gebruik gemaak het - nie net van kunsgrepe, behendighede en foefies nie, maar moontlik ook van lis (HAT). Louis Bourbon het in 1723 eerste minister geword onder Lodewyk XV en alhoewel hy hierdie politieke 'rol' vertolk het, was hy so onder die invloed van sy geliefde, die markiesin van Prie, dat sy beleid van belastingverhogings en rigiede polisiemaatreëls glad nie gewild was onder die publiek nie. Ook het hy streng wetgewing teen die Protestante ingevoer. Sy dubbellewe (vergelyk die woordkeuse "dubbelken") van enersyds genieting en selfverryking en andersyds die onderdrukking van ander het daartoe gelei dat sy regime as onsuksesvol beskou is (*Encyclopaedia Britannica*, vol. 4:22). Ná sy ontslag in 1726 is hy na Chantilly verban, waar hy homself besig gehou het met chemie, botanie en soölogie. (Sou sy "dubbelken" moontlik ook kon verwys na sy twee loopbane van politikus en natuurwetenskaplike?)

Net soos Lodewyk XIV was die staatsman Louis Bourbon dus 'n 'toneelspeler' wat ander probeer manipuleer het deur 'n lewe van skyn, maar skynbaar minder 'suksesvol' in sy pogings as die koning en as die 'werklike' akteur Molière. Wat laasgenoemde ten tonele voer, is die kuns om te betwyfel, te ontmantel en te ontmasker. In hierdie opsig vind sy dramapraktyk aansluiting by die filosoof René Descartes (1596-1650) se uitspraak "De omnibus dubitandum", naamlik dat alles betwyfel moet word. Wanneer vervolgens aan Descartes se betwyfelingsmetodiek aandag bestee word, moet in gedagte gehou word dat die twyfel een van die belangrikste kenmerke van die postmodernisme is. Dit geld sowel epistemologie as ontologie (vgl. Hutcheon 1988:50 en Musschoot 1991:74, 75 78; vergelyk ook hoofstuk 3.5 in verband met McHale se siening).

6

Ook in Descartes se filosofering geniet die dualisme aandag - vergelyk sy onderskeid tussen liggaam en verstand (*res extensa* en *res cogitans*), wat 'n absolute dualisme is (*Britannica* vol. 7:718). *Britannica* (vol. 7:717) verduidelik: "A dualism is said to be relative if one term is held to be subordinate to, derivative from, explicable by or in any manner dependent for its being upon the other; if neither term is held to be dependent in any such sense, then the dualism is absolute." Aangesien die konsep *dualiteit* besonder kompleks is en in verskillende kennisvelde op verskillende wyses gehanteer word, word nie verder daaroor uitgebrei nie. In hierdie studie word *dualiteit* nie gelyk gestel met *binêre opponering* nie, meer eerder gehanteer as *tweeledigheid*, byvoorbeeld ten opsigte van tekste waarin daar 'n tweevoudige beginsel of onderskeiding voorkom (soos in die geval van Breyten Breytenbach se poësie, waarin die onderskeid tussen die Jin en die Jang 'n groot rol speel - vergelyk byvoorbeeld Watts 1984:19 e.v.). Streng gesproke is die term *dualiteit* te eenvoudig om na die kompleksiteit van *Die heengaanrefrein* te verwys en moet die term *pluraliteit* eerder gehanteer word.



### 12.3.3 De omnibus dubitandum: 'n Metodiek van betwyfeling

Die uitspraak dat die rasionele hoogty vier (11), het ook op Descartes betrekking. Ten einde 'n ondersoekmetode te ontwerp wat in al die wetenskappe gebruik sou kon word, wend Descartes hom tot die wiskunde op grond van die eksakte aard van die data daarvan en die vermoë daarvan om met behulp van enkele stappe iets ingewikkelds te verklaar. Omdat die menslike rede 'n konstante is, sou die verskillende kennisvelde wel met behulp van so 'n enkele metode benader kon word, redeneer hy (Cottingham 1993:122 en *Encyclopaedia Britannica* vol. 7:282). Die soeke na 'n enkele metode lei dus tot 'n ondersoek na die aard van die menslike rede. Hierdie analise bestaan uit twee aspekte: eerstens die intellektuele operasies wat toegepas word in wiskundige beredeneringe (*intuitus*, *deductio* en *enumeratio*) en tweedens die aard van die sake, onderwerpe of ondersoekmateriaal ten opsigte waarvan die operasies moontlik en suksesvol implementeerbaar is. In 'n poging om te onderskei tussen die *idee* van 'n saak en die *bestaan* van daardie saak is dit nodig om een of ander outentifiseringsmeganisme daar te stel. Hierdie outentifiseringsmeganisme, met behulp waarvan die bevestiging van die *bestaan* van sake bekragtig of geverifieer sou kon word, behels die soeke na dit wat nie betwyfel kan word nie of dit waarvan die bestaan nie ontken kan word nie. Met hierdie doel voor oë besluit Descartes om op sistematiese wyse die praktyk van metodologiese betwyfeling toe te pas (Cottingham 1993:51). *Britannica* (vol. 7:283) verduidelik:

This decision, however, does not imply the assertion that what is doubted must be either false or improbable; the injunction *de omnibus dubitandum* ('that all things must be doubted') is a predetermination by the will to suppose false whatever we can suppose so, in order to test thereby the possibility of its being false.

Hoewel Descartes daarvan beskuldig is dat hy 'n skeptikus is, het hy dit van meet af aan duidelik gemaak dat sy sistematiese betwyfeling ten doel het om die twyfel te elimineer en om iets standvastigs te soek. Cottingham (1993:51) haal as volg aan uit Descartes se *Discourse*:

'[S]ince I wished to devote myself solely to the search for truth, I thought it necessary to do the very opposite and reject as if absolutely false everything in which I could imagine the least doubt, in order to see if I was left believing anything that was entirely indubitable.'

Wat die aard van hierdie sistematiese sinisme ook al is, hoe hierdie betwyfeling ook al geskied, is daar een gegewe van bevestiging wat ons nie kan betwyfel nie: die bevestiging van ons eie bestaan. Die een wat iets in twyfel trek, moet bestaan terwyl hy of sy besig is om te betwyfel; "the proposition 'I am, I exist', is necessarily true each time he conceives or expresses it", verduidelik Harrison-Barbet (1991:86). *Britannica* (vol. 7:283) stel dit só:

Whether or not deception involves an existent deceiver, it necessarily involves someone existing and capable of being deceived, for it is only a person (not 'an idea') that could be deceived.

Op hierdie wyse kom Descartes uit by sy eerste sekerheid: *cogito ergo sum* - ek dink, daarom bestaan ek, of volgens Spinoza se herformulering: *ego sum cogitans* - "I, in being conscious, am



existent" (*Britannica* vol. 7:283<sup>7</sup>). Die *cogito* druk dus die fundamentele situasie uit van waaruit en waarin Descartes meen dat hy met sekerheid die bestaan van ander dinge kan demonstreer<sup>8</sup>. Cottingham (1993:35) vat as volg saam:

[T]he very fact of my doubting my existence, the very fact of my raising the possibility of my being deceived, confirms that I do indeed, so long as I am entertaining these reflections, exist. 'Dubito ergo sum' ('I am doubting, therefore I exist') would be an equally valid argument from Descartes' point of view, as would Augustine's 'fallor ergo sum' ('I am being deceived, therefore I exist') [...].

Die kategorieëse stelling dat dit "geensins / te betwyfel is dat Jean-Baptiste Poquelin die truuks / beter beheers as Louis Bourbon van die dubbelken" [my kursivering], moet dus ook aan betwyfeling en bevraagtekening onderwerp word (vergelyk die bywoord "nagtans"): "De omnibus dubitandum meen nagtans / Descartes". Dit geld nie net die stelling self nie, maar ook die *subjek* wat daardie stelling maak - die verteller. Deur hierdie voorbeeld van selfbetwyfeling lewer die verteller bewys van die voorlopigheid van al haar uitsprake en demonstreer die teks die belangrikheid van die onsekerheidsbeginsel in die opteken van die geskiedenis. Ook gee die teks te kenne dat die Westerse humanistiese nosie van 'n *cogito* wat die sentrum en oorsprong van betekenis is, bevraagtekenbaar is. Dieselfde geld die patriargalistiese siening van die Logos as sentrum van die waarheid.

Alles moet betwyfel en bevraagteken word, meen Descartes, sowel sentrum as supplement. Wanneer die vertellersubjek van *Die heengaanrefrein* dan duidelik problematiserend ingestel is teenoor "die son self" - die sentrum van die Franse staat - dan word die leser aangespoor om vraagtekens te plaas agter die staatslui en leiersfigure van die eie tyd: die sentra van ons politieke 'sterrestelsel'. Uitgaande van die fragment op p. 11 sou verskillende moontlike afleidings oor die konsekwensies van die politieke sisteme tydens Lodewyk XIV se heerskappy en die jare van die noodtoestand tot in die huidige tyd gemaak kon word. Ek noem drie:

**Eerstens** kan die afleiding gemaak word dat die wyse waarop politieke figure bepaalde beelde na buite projekteer, bedrieglik kan wees en betwyfel moet word. Deurdat daar in die slot van die aangehaalde fragment op p. 11 na 'n "kaatsing van skyn" verwys word, word daar eintlik van dié metafoor 'n dubbele skyn gemaak: die *skynwêreld* van orde, kultuur, beskaafdheid, wellewendheid en styl word *weerkaats* deur die spieëls. Sodoende word 'n glans van illusie geskep en versprei, terwyl die oppervlakkigheid, valsheid, agterbaksheid en korrupsie gekamouflêer word. Dat dit nie

<sup>7</sup> Harland (1987:72) skryf dat Spinoza die Cartesiaanse nosie van subjektiwiteit verwerp, "that spiralling inwardness which hives ideas off into the exclusive privacy of the *cogito*, away from the world". Sodoende sistap hy die beroemde Cartesiaanse probleem van die dualisme, waarby daar 'n verbintenis ontbreek tussen die dinge in die wêreld 'daarbuite' en die idees van daardie sake in die mens se gees.

<sup>8</sup> Hoewel daar in hierdie proefskrif vrae gestel word oor die nosie van die *cogito*, is dit nie my doel om Descartes se argumente en teorieë in diepte te bespreek en te bekritisêr nie. Filosowe en akademici soos Harrison-Barbet (1991:87 e.v.) lewer kommentaar en kritiek op die "weaknesses in the Cartesian philosophy" (vgl. Harland 1987:70 e.v.). Omdat daar in hierdie proefskrif gekonsentreer word op *postmodernisme en poësie*, val die teoretisering oor die postmodernisme binne die vakdisipline van die filosofie buite beskouing: deels omdat dit buite my ondersoekkader val, en deels omdat ek my nie as bevoeg op hierdie terrein beskou nie - vergelyk Bertens en D'haen (1988:8), wat dieselfde redes aanvoer in hul *Het postmodernisme in de literatuur*.



in hierdie strofe bloot gaan om 'n satirisering van die swierige lewenstyl van Lodewyk XIV nie, behoort duidelik te wees uit die waarskuwing van Descartes en uit die teksgeheel: 'n sosio-politieke aanskyn van orde, georganiseerdheid en redelikheid kan soms só verblindend wees dat 'n mens nie bewus is van die ongeregtighede en magte in die donker agter die skerms nie. Sosiale aspirasies van individue om deel van só 'n glanswêreld te word of te bly, kan die aandag aftrek van die "skerwe van 'n edik", die "plundering van 'n Pfalz" en die "ruheid van soldate". Beeldvorming en illusieskepping is immers belangrike bestanddele van die politieke sisteem en in die besonder van hegemonisering<sup>9</sup>. Die vestiging en uitbreiding van mag geskied dikwels vanuit 'n bepaalde magsbasis waar die figuur wat in die kollig is, "omring" word deur ondersteuners wat 'n beeld wil voorhou van een of ander ideaal. Wanneer die leser dan in afdeling IV, "Geneentheid", gekonfronteer word met die versoek "My manjifieke geliefdes, / skaar julle om my", dan behoort die projeksie van 'n beeld van geneentheid met Descartes se raad bejeën te word: oor alles (en almal) moet getwyfel word. Dit geld uiteraard ook die uitsprake en teorieë van Descartes self!

'n Tweede afleiding wat moontlik gemaak kan word, is dat die rasionaliteit dikwels deur politieke en ander leiersfigure ingespan word om die politieke beleid te regverdig (vergelyk die parentese tussen hakies: "(want die rasienele vier hoogty)". 'n Voorbeeld uit die Suid-Afrikaanse geskiedenis wat hier verstrekkend kan word (en wat aansluit by die eerste afleiding), is dat die apartheidsregering 'n beeld van die handhawing van volkswaardes soos 'n toegewyde, nougesette lewenswandel probeer bewerkstellig het deur op die sogenaamde Rooi Gevaar te konsentreer wat land en volk glo sou bedreig. Terwyl 'n arsenaal van argumente opgebou is om die grensoorlog te regverdig, is die aandag van die publiek en die media weggelei van die eintlike probleme af: die oorlog wat in die land self aan die opbou was as gevolg van die rassesspanninge en -konflik. 'n Volgende voorbeeld is dat sekere Afrikaners die apartheidsbeleid op grond van die Bybel geregverdig het. Dit geld nie net fundamentaliste wat hul naïewe opvattinge in die Bybel laat buikspreek het nie, maar ook geleerde eksegete aan teologiese instellings wat bepaalde teksverse geanaliseer het en met vers en kapittel die staatsbeleid van 'afsonderlike ontwikkeling' - 'n rasioneel bedagte eufemisme - gestaaf het.

Soos reeds gesê, sluit die eerste twee afleidings by mekaar aan, naamlik dié wat met respektiewelik beeldvorming en met rasionaliteit te doen het. Ook deur die weerhouding, verswyging of verdraaiing van gegewens kan 'n bepaalde beeld gerepresenteer word wat die publiek kan bedrieg. Net soos wat die rasienele hoogty gevier het in Lodewyk XIV se tyd (11), net so kan die indruk van onpartydigheid, objektiwiteit en feitelikheid geskep word deur die "vernuftige / media-ontleding /

<sup>9</sup>

Die manier waarop 'n bepaalde beeld geprojekteer word (byvoorbeeld dié van oorwinning en feesviering), kan soms heel ironies wees. Krige (1988a:5) vestig byvoorbeeld die aandag daarop dat daar ná die sogenaamde Barholomeus-nag, waarin 10 000 Protestante in 1572 in Parys om die lewe gebring is, grootliks fees gevier is deur die Katolieke en dat Pous Gregorius die Te Deum in Rome laat aanhef het. 'n Spesiale gedenkpenning is gemunt met die inskripsie: *Ugonottorum strages* (Hugenoteslagting). Opdrag is verder gegee dat kanonskote afgevuur en die strate van Rome verlig moes word. Die pous en 33 kardinale het in 'n optog deur die stad beweeg. In die Vatikaan is drie fresco's ter herdenking aan die Barholomeusnag aangebring.



van passie en uitbuiting" (16). Die hartstog of drif (vgl. "passie") waarmee 'n politikus 'n saak verdedig, kan 'n aan-duiding van goeie en eerlike bedoelinge wees; maar soos die spreekwoord lui: As die vos passie preek, boer pas op jou ganse. Net so kan uitbuiting en korrupsie deur allerlei skynargumente goedgepraat en goedgemaak word. *Die heengaanrefrein* spreek ook kritiek uit teen die "gierige plunderaar / van trou en deernis" wat daarop uit is om "verlore gedagtes" bymekaar te grabbel of te versamel (17), maar heel waarskynlik nie werklik bydra om die noodlydendes se situasie te verander nie. Hier kan gedink word aan liberale leunstoelaktiviste wat op 'n metavlak oor politieke denkwyses en opvattinge redeneer, filosofeer en skryf, maar niks daadwerkliks doen om die onregverdige bestel te verander nie. Ook prosaskrywers en digters kan aandadig wees aan die appropriëring van die denkbeelde, idees, menings en herinneringe van 'n bepaalde tydperk of 'n bepaalde groep mense deur dit in 'n grabbelsak te stop vir latere gebruik. Moontlik kan hierdie strofe ook as selfrefleksief (en selfkrities) beskou word, met die outeur self as die "gierige plunderaar / van trou en deernis".

'n **Derde** afleiding wat gemaak kan word wanneer 'n mens vraagtekens plaas agter die politieke stelsels van Lodewyk XIV en van leiersfigure van jou eie dag - soos wat 'n historiografiese meta-gedig soos *Die heengaanrefrein* 'n mens dwing om te doen - is dat die wêreld van kuns, kultuur en filosofie nie onafhanklike, losstaande, outonome entiteite is nie, maar juis deur die politiek en die maatskappy beïnvloed word. Hier kan verwys word na die geskiedenis van die dramaturg en akteur Molière en die filosoof Descartes. Die toneelgeselskappe van die sewentiende eeu was afhanklik van skenkings deur hul beskermhere, wat dikwels politieke figure was. Dramaturge soos Molière se kunste-uitsette is beoordeel deur die politici en geestelikes en is soms verbied. Molière se werk laat blyk dat selfs komedies (wat veronderstel was om die publiek te laat skaterlag) sosio-politieke kommentaar kan lewer. Waar Molière bereid was om 'n lewe lank op die Franse toneel-verhoog op te tree, het Descartes in sy vroeë dertigerjare na Nederland "verhuis" en van daar "oreer". Hoewel hy nie blootgestaan het aan vervolging nie, het hy "ter wille enkel / van vryheids-keuse" (15) na 'n ander land verhuis. *Britannica* (vol. 7:281) meld dat Descartes in 1629<sup>10</sup> na Nederland gegaan het en twintig jaar lank feitlik permanent daar gebly het (met die uitsondering van drie besoeke aan sy vaderland), "profiting from its tranquillity and greater intellectual freedom". In Parys was daar volgens Descartes te veel dinge wat sy aandag afgetrek het (Cottingham 1993:7).

Die insluiting in *Die heengaanrefrein* van twee beroemde historiese figure wat nie deel gehad het aan die Hugenote se geskiedenis nie, suggereer die kompleksiteit van die politieke sisteem. My doel is nie om die twee figure teenoor mekaar op te stel nie, maar om die aandag te vestig op die invloed van die politiek en die maatskappy op intellektuele en kunstenaars. Terwyl hulle albei in relatiewe vrede hul beroepe kon beoefen en in mindere of meerdere mate politiek betrokke was, het duisende Hugenote onder 'n beleid van onderdrukking en vervolging gely, vir hul lewens gevrees en

<sup>10</sup> Molière was 7 jaar oud toe Descartes na Nederland verhuis het; albei is in hul vroeg-vyftigerjare oorlede.



land-uit gevlug. Net soos wat die Hugenote na Nederland gevlug het en vandaar na ander lande geëmigreer het, net so het daar tydens die apartheidsjare heelwat swartmense in ballingskap gegaan om elders in rus en vrede hul lewens te lei; sommiges het na Afrika- of Oosbloklande gevlug om byvoorbeeld militêre opleiding te ondergaan en die *struggle* van buite af te bedryf. 'n Onderdrukkende beleid kan egter ook tot 'n neerdrukkende gevoel aanleiding gee by mense wat nie noodwendig vir hul lewens hoef te vrees nie. As gevolg van gevoelens van droefgeestigheid, uitsigloosheid en magteloosheid het baie swart intellektuele en kunstenaars oor die jare heen die land verlaat, net soos René Descartes wat 'n gunstiger intellektuele klimaat in Nederland gaan soek en gevind het. Ook in die Nuwe Suid-Afrika voel sekere burgers hulle nie tuis nie; wit professionele mense verlaat die land in groot getalle.

Dit is maar drie van die moontlike afleidings wat gemaak kan word en verbande wat gelê kan word wanneer die leser deur Stockenström se gedig geaktiveer word om te betwyfel en te besin oor politieke en ideologiese kwessies. Op grond hiervan sou *Die heengaanrefrein* beskou kon word as 'n postmodernistiese teks wat 'n sin vir etiese verantwoordelikheid aanvaar en nie opgaan in post-strukturalistiese tekstuele speletjies nie. Voorts sou die afleiding gemaak kon word dat die verteller-/outeursubjek ook nie 'n enkele ideologiese posisie inneem nie, maar gedurigdeur van posisie verander: sy bevraagteken die oorgelewerde geskiedenis van die Hugenote, maar staan nie totaal onsimpatiek teenoor haar onderwerp nie. Haar besinning is een van *sowel ... as*, nie een van *óf ... óf* nie (vgl. Hutcheon 1988:62).

#### 12.3.4 'n Sondespoot: Magsbehepthed en selfverryking

In die volgende strofe van die gedig word daar 'n verdere voorbeeld verskaf van 'n staatsman wat despoties opgetree het: "Hier waar ook 'n sondespoot heers, geel een, verwarmer en verskroeier".

Hoewel die indruk geskep word dat hierdie verwysing op 'n enkele referent betrekking het, sou daar op grond van die benutting van die onbepaalde lidwoord, in plaas van die bepaalde lidwoord soos in die geval van "die son self", geredeneer kon word dat dit hier om sowel Simon van der Stel as sy seun Willem Adriaan gaan.

##### I Geloof (fragment, p. 11)

Hier waar ook 'n sondespoot heers,  
geel een, verwarmer en verskroeier,  
word getrou genoteer die voorkoms  
van die trekbokke se eiening so fier,  
hul galop om die weelde van hul ruimte  
te verower en die groot opset  
van hul verhuising. [...]

Albei Van der Stels kan myns insiens as sondespote beskou word. Simon, van wie geen afbeelding behoue gebly het nie en wie se moeder deels van Indiese herkoms was (vergelyk die verwysing na "geel een"), het in 1679 die goewerneurskap van die kolonie oorgeneem, met die opdrag om die ekonomiese welvaart van die nedersetting te bevorder (Cameron 1988:65)<sup>11</sup>. Soos koning

<sup>11</sup> Die *Afrikaanse kinderensiklopedie* vermeld dat die Kasteel in Kaapstad ons vandag nog daaraan herinner hoe die land al van die vroegste tye af beïnvloed is deur gebeurtenisse in Europa. Ten gevolge van Lodewyk XIV se aanval op Nederland is die Kasteel met koersagtige haas in 1678 deur die goewerneur laat voltooi omdat 'n Franse aanval ook hier gevrees is.



Lodewyk XIV was hy 'n begaafde mens en 'n sterk leiersfiguur. Die politieke stelsel aan die Kaap was sodanig dat die senior amptenare en die lede van die Politieke Raad 'n elite-hiërargie rondom die goewerneur gevorm het (Cameron 1988:64), waardeur hy hom in 'n sterk posisie bevind het - 'n posisie wat weliswaar tot misbruik kon lei. Onder Simon van der Stel se bewind is die nedersetting uitgebrei deurdat erfpag aan die koloniste gegee is, die verdedigingstelsel is gereorganiseer, die finansies opgeknop, die wynbedryf gevestig en die tuinbou is verbeter (Cameron 1988:65). Tydens sy lang reis na Namakwaland op soek na koper en ander minerale het Van der Stel noukeurig die natuurkundige skatte van die land laat opteken. Deur sy toedoen (en ook deur dié van sy seun, Willem Adriaan) is honderde bome aangeplant, in die besonder eikebome (vergelyk die verwysing op p. 10 na die noorderling "wie se oog die eik soek, en dit gaan plant"). Met die Hugenote het Simon van der Stel in 'n ambivalente verhouding verkeer. Hoewel hy ten gunste was van die emigrasie van die groep weesmeisies uit Rotterdam en veral van die Hugenote uit verskillende oorde in Nederland ten einde die getalle van die koloniste aan te vul, het hy hom sterk daarvoor beywer dat laasgenoemdes so spoedig moontlik deel moes word van die Nederlandse gemeenskap. Toe 'n afvaardiging van Franssprekendes onder leiding van hul predikant, Pierre Simond, in 1689 'n afsonderlike gemeente aanvra, is hulle deur Van der Stel en die Politieke Raad betig vir hul separatistiese neigings. In hierdie geval, berig Cameron (1988:68), is die goewerneur se beslissing deur die Here XVII tersyde gestel, maar latere versoeke van die Franse om hul taalregte te behou, is koel ontvang. Theron en Joyce (1988:18) beklemtoon egter dat Van der Stel se onsimpatieke houding gesien moet word teen die agtergrond van eietydse gebeure in Europa. Die nuus dat oorlog uitbreek het tussen Frankryk en die Verenigde Provinsies van die Nederlande is in Maart 1689 ontvang en kort daarna die tyding dat alle Hollandse skepe in Franse hawens buitgemaak is. Binne hierdie ruimer politieke konteks is Van der Stel se houding ten dele begryplik. Met sy aftrede tien jaar later het Van der Stel hom op die spogplaas Constantia gaan vestig. Aan sy opvolger, sy seun Willem Adriaan, het hy 'n memorie geskryf waarin hy hom gewaarsku het teen die onbetroubaarheid van die Hugenote en teen die trekklus van die vryburgers (Böeseken 1986:802); vergelyk in hierdie verband die verwysing na die "trekbokke se eiening so fier, / hul galop om die weelde van hul ruimte".

Net soos sy vader, was Willem Adriaan 'n bekwame, hardwerkende en veelsydige mens. Kort nadat hy goewerneur geword het, onderneem hy 'n tog die binneland in om die gebied te verken en plase beskikbaar te stel. Net soos sy pa, hou hy ook boek van die land se minerale, plantkundige en dierkundige bates (die verwysing na die notering van die "trekbokke" kan natuurlik ook betrekking hê op 'n dieresensus). Tog het dit spoedig duidelik geword dat Willem Adriaan hom meer beywer vir sy eie belange as dié van die burgers. Oor die wyse waarop hy byvoorbeeld die groot en waardevolle plaas Vergelegen by die huidige Somerset-Wes bekom het, hang heelwat vraagtakens (hierdie plaas was tien keer so groot as die gewone vryburgers s'n). Met die jare het die burgers se vyandigheid en wrewel teen die Van der Stels só toegeneem, dat Henning Hüsing en sy neef Adam



Tas vroeg in 1706 in die geheim 'n klagskrif opgestel het wat deur drie-en-sestig vryburgers onderteken is, onder wie een-en-dertig Hugenote (Böeseken 1986:803; sien ook Cameron 1988:68 e.v. en Krige 1988a:13)<sup>12</sup>. Die hoofaanklagte was dat sy bewind onderdrukkend van aard was, dat hy onwettig en tiranniek opgetree het, en dat hy hom sonder die wete van die Kompanjie en in stryd met uitdruklike bevel van die direkteure verryk het deur sy boerderybedrywighede (Böeseken 1986:804). Adam Tas is gearresteer, vier van die vermeende belhamels is gevang en na Nederland gestuur, en ander is in die Donker Gat van die Kasteel gekerker en met verbanning gedreig. Dat sommiges bereid was om 'bekentenisse' te onderteken wat na Amsterdam gestuur is om Van der Stel in sy saak teen die vryburgers te versterk, lewer bewys daarvan dat die Hugenote ook hier, in hul nuwe land, tot "terugbeking" gepes is (eerste strofe op p. 11). In 1706 word Van der Stel beveel om terug te keer na Nederland, waar hy as welgestelde man verskeie eiendomme aankoop.

Die geskiedenis van die twee Van der Stels loop dus in baie opsigte gelyk met dié van koning Lodewyk XIV. Hoewel hierdie drie politieke leiers oor buitengewone talente beskik het en daadwerklik bygedra het tot die uitbou van hul lande, hoewel hulle dus soos die son "fluwelig streel" (10) en warmte verskaf het sodat alles kon groei en gedy, het hul brandende egoïsme so sterk geword dat dit diegene om hulle geskroei en verteer het. Die twee figure is dus tegelyk "verwarmer *en* verskroeiër" [my kursivering], herinnerend aan die songod Apollo in die gedig "Apollo Smintheus" wie se pyle die "plat hel" van die Suid-Afrikaanse landskap skroei (vgl. hoofstuk 7).

Deurdat *Die heengaanrefrein* besonder krities ingestel is teenoor Lodewyk XIV en die Van der Stels, word die lot van die Hugenote in sowel Frankryk as Suid-Afrika "geopenbaar" (15). Hoewel die teks die mite dekonstrueer van die Franse Hugenote wat ter wille van hul geloof na Suid-Afrika gevlug het, is die verteller-/outeursubjek nie geheel onsimpatiek teenoor hulle ingestel nie. Dit wil voorkom asof die erg kritiese vertelhouding mettertyd getemper word en asof daar veral vanaf afdeling V van *Die heengaanrefrein* met groter deernis na die Hugenote en die mens in die algemeen 'gekyk' word<sup>13</sup>. Deur die metodiek van betwyfeling stelselmatig toe te pas, suggereer *Die heengaanrefrein*, kan verhoed word dat een enkele representasie van die geskiedenis die botoon voer en sodoende behoue bly of dat een enkele standpunt (ook die eie standpunt) tot meesternarratief verhef word. So 'n tegniek van betwyfeling en bevraagtekening is eie aan die postmodernisme, en stem in sekere opsigte ooreen met die dekonstruktivistiese desentreeringstegniek (sien hoofstuk 7.3.2).

<sup>12</sup> Opperman se versdrama oor hierdie geskiedenis, *Vergelegen* (1956), is gebaseer op die dagboek van Adam Tas. Willem Adriaan van der Stel en sy bewind aan die Kaap het al herhaaldelik as agtergrond gedien vir romanskrywers en dramaturge soos J.H.H. de Waal, Anna de Villiers, J.C.B. van Niekerk, Grunius en Uys Krige (Kannemeyer 1983:139).

<sup>13</sup> In ooreenstemming hiermee word daar aanvanklik in hierdie proefskrif as 'n desentreeringsoperasie op berekende wyse klem gelê op die kontras tussen enersyds die mitologisering van die Hugenote en andersyds hul minder gunstige kwaliteite. Hoewel ek nie in my proefskrif die narratiewe 'lyn' van die sewe afdelings van *Die heengaanrefrein* volg nie, word daar in die loop van die studie algaande ietwat meer positief na die Hugenote gekyk en word die aandag gevestig op hul lyding en ontberinge.



Dat die sogenaamd amptelike of gekanoniseerde weergawe van die geskiedenis van Willem Adriaan van der Stel ook al bevraagteken is, blyk uit die historiese polemieke wat twee eeue later gevoer is oor die goewerneur se persoon en optrede. Tussen 1887 en 1928 het verskeie historiograwe vir Van der Stel in die bresse getree, terwyl ander die klagtes van die koloniste teen hom ondersoek en tot die slotsom kom dat Van der Stel nie veronreg word deur diegene wat, sover dit die burgerstryd betref, veroordelend teenoor sy nagedagtenis staan nie (vgl. Böeseken 1986:804). Die bevraagtekening van meestersnarratiewe soos dié van die representasie van die geskiedenis van die Hugenote en Willem Adriaan van der Stel in sowel geskiedenisbronne as literêre tekste soos *Die heengaanrefrein* is in ooreenstemming met die postmodernistiese bevraagtekenings- en desentreringsmetodiek. Dit impliseer dat ek as proefskryfster ook bevraagtekenend ingestel behoort te wees teenoor my eie bronne, veral Hutcheon (1988). Daarom word daar op bepaalde punte kritiek teen haar uitgespreek - sien verder hoofstuk 13.

Om sover saam te vat: Deur die verwysings na Molière en Descartes beklemtoon *Die heengaanrefrein* die interrelasies tussen die politiek, die kunste en die wysbegeerte. Die teks suggereer dat dramaturge, skrywers en filosowe nie hul dissiplines in 'n sosio-politieke lugleegte beoefen nie, maar dat hulle 'n etiese verantwoordelikheid het om bevraagtekenend om te gaan met die geskiedenis, en veral ook met die magstrukture en magsfigure van hul eie tyd, al sou dit in die praktyk beteken dat hulle die grense van hul dissiplines moet uitdaag (soos wat Molière gedoen het) of dat hulle vir hulself 'n gunstiger werkklimaat moet skep (soos in die geval van Descartes). Dat dit nie altyd moontlik of maklik is om die eietydse geskiedenis te openbaar en te verwerk nie, is 'n saak waaraan vervolgens aandag bestee word.

#### 12.4 Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie?: Die openbaarmaking van politieke ongeregtighede

Van joernaliste word dikwels gesê dat hulle as 'waghonde' optree wat sosio-politieke ongeregtighede aan die kaak stel; dit doen hulle deur byvoorbeeld die geheime agendas, die geslepe skynheiligheid en die sluwe manipulasie van mense in magsposisies te ontmasker. Van geskiedskrywers word daar tradisioneel verwag om gebeure so 'getrou' en 'objektief' moontlik te boekstaaf. Of dieselfde verwagting ook ten opsigte van digters, dramaturge en romanskrywers geld, is 'n ope en debatteerbare saak. In die eerste strofe van die fragment hiernaas word 'n vraag in hierdie verband gestel, 'n vraag wat terselfdertyd

##### I Geloof (fragment, p. 15)

Want hoekom sou nie geopenbaar en verwerk word nie  
wat 'n land op hol kan hê met brandstigting en krete  
en hoekom die polisie hond aan die leireim tjank?

Wie is dit wat teen die wanhoop paar  
en kinders vir die ashoop grootmaak, vir die raas,  
armswaaiend, teen die verslaes van dae  
teen die deinende sirenes in?  
Wie hoor nog die getamp van die klagstaat?  
Wie se lippe is 'n verbrande gil? Wie loop  
saam met die gerug met sy ore toegespyker  
en sy vuiste bolle voosheid en verdriet?  
Wie kniel voor die lug soos voor 'n vloek  
en weer die kastyding van die anderdagsemôres  
met 'n grys geprewel om genade?



metapoëties funksioneer: "Want *hoekom* sou nie geopenbaar en verwerk word nie / [...]" [my kursivering]. Hieruit blyk die ideologiese houding van die verteller-/outeursubjek duidelik (vgl. Van Vuuren 1988b:46).

Die vrae in dié fragment (15) is nog net so aktueel soos wat hulle in 1988 was. Hierdie vraagstelling suggereer dat bekendmaking en onthulling gepaard behoort te gaan met 'n bevraagtekenende (en *self*-bevraagtekenende) houding, 'n assimilasie van gegewens en 'n verantwoordelike omwerking of verwerking daarvan. Die implikasie vir die lesers van die tagtigerjare en daarna is dat die openbaarmaking van die redes vir die politieke onrus, van voorvalle waar die polisie onkonstitusioneel opgetree het, of van die bestaan en werkwyse van geheime groepe soos die Broederbond en moordbendes moontlik daartoe kan bydra dat die verlede "verwerk" kan word sodat versoening bewerkstellig kan word (soos wat die Waarheids- en Versoeningskommissie) 'n dekade of wat ná die publikasie van *Die heengaanrefrein* ten doel gehad het).

Die vraag na waarom ongerymdhede en wandade nie geopenbaar en verwerk sou word nie, sit in die volgende strofe 'n kettingreaksie van vrae aan die gang waaruit die ideologiese houding van die verteller blyk. Deur hierdie refrein van indringende vrae dwing die verteller-/outeursubjek haarself en die leser tot besinning oor die sosio-politieke omstandighede van die armes en noodlydendes. Omdat die vrae besonder oop geformuleer word, kan hulle op verskillende maniere verstaan en beantwoord word - te veel om hier aan te bied. (Vergelyk ook hoofstuk 11.2.1 in verband met die inskribering van subjektiwiteit in hierdie deel van die vertelling.)

Die eerste vraag handel oor ouers en kinders. Volgens 'n algemene spreekwoord is kinders die arm man se rykdom en hoop vir die toekoms. Hier word gevra wie dit is wat "teen die wanhoop" in kinders verwek en "vir die ashoop" en "vir die raas" grootmaak. Hierdie kinders kan klaarblyklik nie hoop op 'n rooskleurige toekoms of een vol reënboogkleure nie, want hul enigste hoop is geleë in 'n vaal en swart ashoopbestaan: letterlik by 'n munisipale stortingsterrein. En soos die spreekwoord te kenne gee: as 'n mens op die ashoop sit, is jy moedeloos en verslae (HAT). Teen 'n agtergrond van verslae en verslaan wees in *townships* waar die kom en gaan van voertuie met loeiende sirenes die hele tyd hoorbaar is, word die grootmense se frustrasies op die kinders uitgehaal en word daar op hulle geskel. Die frase "vir die raas" kan egter ook beteken dat die kinders grootgemaak word om self "armswaaierend" te protesteer teen 'n droewige hede en 'n uitsiglose toekoms (soos wat die jeugdiges wel tydens die Soweto-skoolopstande gedoen het), terwyl hul ouers mismoedig en moedeloos is en die oues van dae sonder krag voortploeter - almal magteloos om iets uit te rig teen 'n magtige bestel.

Dat daar gevra word wie "nog die getamp van die klagstaat hoor" (om te *tamp* beteken om met 'n klok te lui), suggereer moontlik dat die vele klagstate wat oor beweerde misdade of oortredings uitgereik word, nie meer aan die groot klok gehang word nie, of nie meer die afgestompte publiek wakker lui soos wat 'n kerkklok veronderstel is om te doen nie. Die vergeefsheid van "raas" en



"gil" word onderstreep deur die adjektief "verbrande". Dit kan impliseer dat die gil nie hoorbaar is te midde van die lawaai tydens die opstand of brandstigting, die geraas van die polisie sirenes, die krete van ander mense en die getjank van die polisie honde nie. Dit kan ook die futiele gille wees van iemand wat besig is om te sterf, moontlik as gevolg van 'n halssnoermoord (teenoor die *refrein* van die titel funksioneer hierdie gille besonder pynlik). Wanneer "verbrande" nie letterlik opgeneem word nie, maar figuurlik, beteken dit *vervloekte* of *vervlakste*: nuus oor hulpelose slagoffers wat gedoem is om te protesteer of te sterf, kan vir sommige lede van die publiek ergernis veroorsaak en hulle geïrriteerd of skuldig laat reageer. Omdat die lippe verbrand en die stemme stilgemaak is, moet skrywers egter voortdurend stem gee aan die stemloses en hulle toelaat om te praat sodat die sosiale onreg "geopenbaar en verwerk" kan word, suggereer hierdie deel van die gedig.

Die volgende vraag het betrekking op 'n figuur wat duidelik radeloos is - óf omdat sy of hy nie meer die nuus oor die skrikbewind en geweld wil aanhoor nie, óf omdat inligting oor byvoorbeeld die lot van naasbestaendes nie bekend gemaak word nie maar weerhou word. Die wanhoop spreek ook uit die vuiste: in plaas daarvan dat hulle gebal is in 'n assertiewe en selfs uitdagende swartmagteken, word hulle hier voorgestel as "bolle voosheid en verdriet".

Dat hierdie fragment ook religieuse assosiasies kan wek met die lyding en dood van Christus, blyk veral uit die woordkeuses "toegespiker", "kniel", "vloek", "kastyding" en "grys geprewel om genade". Hierdeur verkry die slagoffers van 'n bedenklieke politieke sisteem soos apartheid byna 'n martelaarstatus, terwyl assosiasies met die rol van die swart bevrydingsteologie terselfdertyd geaktiveer word. Deurdat sommige van die onderdrukte mense neerkniel en om genade bid teen die pyn en lyding wat moontlik iewers in die duistere toekoms ervaar gaan word, word implisiet vraagt tekens geplaas agter diegene van die regerende party en van sekere Christelike kerke wat te kenne gee dat hulle gelowige mense is en onder God se leiding die stelsel van apartheid ingevoer het.

Die vraagstelling op p. 15 dwing sowel verteller as leser om te besin oor die funksie van die letterkunde. Waar die modernistiese teks sigself kon verlustig in die status daarvan as estetiese objek, is daar in postmodernistiese tekste naas 'n tekstuele selfbesinning ook 'n oopgesteldheid na die sosio-politieke werklikheid.

## 12.5 'n Ou woedende god: Politiek en religie

In afdeling III, "Waarheen heengaan", is daar 'n fragment wat intratekstueel aansluit by by die passasie met die reeks vrae op p. 15. Die "stad van die toekoms" is nie 'n droomstad soos die "goutrijcke Stadt Monomotapa" (vgl. Godée Molsbergen 1916:115) waaroor ek in hoofstuk 7 geskryf het nie, maar 'n "rokende

### III Waarheen heengaan (fragment, p. 21)

Stralekrans blerts oor sneeugebleikte denimblou, die some in kranksinnige navorsing uitgetorring tot repe en lappe vir die afval van 'n sameraapsel geboue genaamd stad van die toekoms, die rokende stad. Optogte fakkels, swewend. Dit tros tot strafkolonies lucifersterre, wemelend in die hoeke van wanhoop waar gekners en geweën word onder die embleem van 'n ou woedende god. O die gramskap en verlies.



stad" bestaande uit 'n "sameraapsel geboue" waar die denimbroeke en ander verbruiksartikels op die afvalhoop te lande kom.

Hier word Bybelse taal en verwysings weer eens aangewend ten opsigte van politieke sake. In die rokende stad word daar soos in die Bybel geweens oor die lyding en beproewing en op die tande gekners oor die verontregting (vgl. Ps. 112:10, Klaagl. 2:16 en Matt. 8:12). Terwyl die ontwerpers van die Apartheidsstelsel hulle op die wil en goedkeuring van God beroep, ervaar diegene wat onderdruk word, die Christelike God as 'n "ou woedende god". Die uitdrukking van die "embleem / van 'n ou woedende god" suggereer 'n beeld van ongenaakbaarheid en hardvogtigheid soos van die voorstelling van die Ou Testamentiese God. Terselfdertyd kan dit ook verwys na staatslui wat onder die vaandel van die 'Ou God' funksioneer, of selfs meen dat hulle met goddelike gesag, status en mag bekleed is. Hierdeur word snydende kommentaar gelewer op die geloof van die Hugenote wat nou onder die teken van verworping en aftakeling staan.

Die verwysing na die "rokende stad" (sien hoofstuk 10.4.1 oor referensialiteit) impliseer ook dat opstandigheid tot politieke opstand en geweldpleging lei of moontlik in die toekoms kan lei. Die haglike omstandighede in die lokasies of *townships* herinner aan gevangenskap in "strafkolonies", teenoor die "hemelse kolonies" waarna die mens paradoksaal genoeg uitreik met "die jongste plofkoppe" (14). In die "hoeke van wanhoop" monster mense hul kragte om na die stad op te ruk en te gaan betoog - 'n groteske omkeer van die skouspelagtige optrede van fakkeldraers tydens 'nasionale' feesgeleenthede. Die "lucifersterre" kan moontlik verwys na die kers- of lamplig in hul huise of pondokke, of na vuur in konkas, of na brand wat gestig is. Omdat die beelde op die skerm oop is vir interpretasie, sou die afleiding gemaak kon word dat die mense van die "strafkolonies" hulle buite alle strukture op die rand van die politieke bestel bevind, soos wat die engel Lucifer in die buitenste duisternis gewerp is (vgl. Jes. 14:12; Lucifer, wat eers die "helder môrester" was, is ná sy val met Satan geassosieer). Die suggestie word gewek dat die lewe en optrede van hierdie gemarginaliseerdes onder die teken van die bose staan. Hul politieke protes word voorgestel as duiwelswerk; hulle word nie geassosieer met die "wit vlerke van verblinding engelsprei" nie, maar met "lucifersterre". Terwyl 'n deel van die bevolking besig is om fees te vier oor die koms van die Hugenote na Suid-Afrika en "[s]pandoeke opgewektheid strek van kim na kim" (15), bevind hierdie uitgeworpenes hul midde-in die "onluste" onder "swart wimpels van sege in die strate" (16), moontlik die oorblyfsels van brandstigting en terreur.

Ook uit ander dele van *Die heengaanrefrein* blyk die skynbaar futiele pogings tot protes van die bruin en swart onderdrukte. Gevoelens van "bitterheid", "opstandigheid" en "weemoed" (16-17) lei tot boikotaksies, waarvan die "leë busse" wat in die "stede van ellende" aankom (16) en die "skraal vingerwysing / van 'n verwaarloosde tuin" (16) aanduidings is. Terwyl 'n vrou in 'n bos huil, knaag 'n rot onheilspellend aan die "isolering" (16). Laasgenoemde kan betrekking hê op die



elektriese kables van die kragvoorsiening na die huise van die bevoorregtes en op die 'gewettigde' stelsel van isolasie of apartheid.

In die geheel gesien wil dit voorkom asof die sosio-politieke kommentaar op die toestande van die tagtigerjare dikwels in *Die heengaanrefrein* in religieuse terme aangebied word, veral in apokaliptiese beeldspraak wat aan die Bybelboek Openbaring herinner. Deur hierdie representasie word die komplekse verhouding tussen politiek en religie verbeeld. Dat die outeursubjek self 'n vrydenker is en dat sy die mite ondermyn dat die Hugenote ter wille van hul geloof na Suid-Afrika gevlug het, weerhou haar nie van die gebruik van Bybelse en religieuse woorde en beeldspraak nie.

Aandadigheid én aanval kenmerk dus *Die heengaanrefrein*; medepligtigheid én kritiek. As voorbeeld van hierdie dubbelkodering word vervolgens aandag bestee aan die representasie van nasionalistiese uitinge: eerstens dié van die swart nasionalisme (12.6), en tweedens dié van die wit nasionalisme (12.7). Hoewel opkomende nasionalismes veronderstel is om 'n demonstrasie te wees van die liefde vir die eie volk of nasie, kan sodanige ideologieë neerkom op 'n verabsoluttering van die denke, selfs op 'n huldiging daarvan as godsdiens; soos dit op p. 22 van *Die heengaanrefrein* lui: "dog word god".

In hierdie hoofstuk word daar dikwels oor verskillende leesmoontlikhede gespekuleer. Op grond van veral die dubbelgekodeerde aard van die teks verteenwoordig dié leesmoontlikhede uiteenlopende, selfs botsende, ideologiese lesersposisies - posisies wat ingeneem kan word deur verskillende lesers of deur 'n enkele leser'<sup>14</sup>. Die implikasie hiervan is dat *Die heengaanrefrein* nie uitsluitel gee oor bepaalde politieke aspekte nie, maar tussen verskillende standpuntnames ossilleer, waardeur die onbepaaldheid van die teks gedemonstreer word.

## 12.6 Die ideologie van die swart nasionalisme

Hoofstukafdelings 12.6 en 12.7 handel oor die wyse waarop *Die heengaanrefrein* die diskoerse van onderskeidelik die swart en die wit nasionalismes representeer. Hutcheon (1988 en 1989) se teorie oor politieke dubbelkodering word betrek.

### 12.6.1 'n Blinde swart duif: Die swart bewussynsideologie

Die titel van die kort liriese afdeling II, naamlik "Twyfel", wek die indruk dat dit hier slegs om religieuse twyfel gaan, teenoor die besinning oor geloof in afdeling I, "Geloof". In samehang met die Cartesiaanse betwyfelingsbeginsel kan die titel egter wyer toepasbaar wees. Omdat die swart duif in die fragment

#### II Twyfel (fragment, p. 19)

[J]uis daarom daarop bedag wees -  
want 'n blinde swart duif,  
groot soos 'n wolk voor die somer,  
'n gesant spits uit die baaierd,

vaar met 'n gekoer uit sy krop  
uit teen heimweevertroeteling  
en die voorhuise vol blinkpakke:  
swart duif swart duif swart duif.

'n Gekoer wat 'n skadu gooi is dit  
op die glinster van 'n pediment,  
wat 'n verbond betwyfel is dit  
met sy dowwe herhaling.

<sup>14</sup> Aangesien *Die heengaanrefrein* 'n hoogkultuurteks is, is die waarskynlike lesers mense met 'n belangstelling in die Afrikaanse letterkunde en/of geskiedenis. Op grond van die 'moeilikeheidsgraad' kan die teks as elitisties beskou word - 'n verwyt wat dikwels ten opsigte van modernistiese tekste gemaak is en steeds gemaak word.



hiernaas 'n vrye simbool is, kan verskillende waardes daaraan toegeken word, is in hoofstuk 8.2.1 beweer. Dit sou beskou kon word as 'n waarskuwingsteken, maar ook as 'n onheilsimbool. Voorts sou die duif in terme van die rasseproblematiek gelees kan word (vgl. Van Vuuren 1988b:46) as aanduiding van die swart bewussyn, die swart bevrydingsteologie en swart aspirasies.

Die swart duif sal waarskynlik baie lesers herinner aan die Christelike beeld van die wit duif as simbool van die Heilige Gees, met die waardes van vrede, liefde, vertroosting en lydsamheid. Vir die Hugenote was die duif ook 'n belangrike religieuse simbool. 'n Duif met uitgespreide vlerke in afwaartse vlug kom onderaan die sogenaamde Hugenotekruis voor, 'n geloofsteken wat gewild was as sieraad en vandag deur Hugenoteverenigings wêreldwyd aanvaar word, en ook deur Protestante as identifikasieteken gedra word. In Stockenström se gedig kan die swart duif dus beskou word as die omgekeerde van die bekende wit duif. Aangesien hy blind is, kan die afleiding ook gemaak word dat hy kortsigtig is en nie oor voldoende insig beskik nie. Die voorstelling van die duif "groot soos 'n wolk voor die somer" bevat iets dreigends en onheilspellends; boonop is hy 'n "gesant spits uit die baaierd", die chaos, warboel of verwarde massa (HAT). Uit hierdie warboel kom die duif dan met 'n dringende en veroordelende boodskap (vergelyk die herhaling "swart duif swart duif swart duif") en 'n sterk klag oor sake wat hom idiomaties gesproke in die krop steek (vergelyk "'n gekoer uit sy krop").

Word die blinde swart duif tot die verteenwoordigers of spreekbuisse van die ideologie van die swart bewussyn vertaal, sou gesê kon word dat die opgekropte haat **eerstens** gemik is teen die "heimweevertroeteling" van diegene wat 'n ouer of ander bedeling verromantiseer en met nostalgie daarna terugverlang. Dit kan moontlik betrekking hê op blankes wat terughunker na Europa (vergelyk die stereotipes van Nederland as die stamland en Engeland as 'Home'), of diegene wat die kolonialistiese tydperk begeer toe die "weelde" van die ruimte nog verowerbaar was (11), of die feesvierendes van 1988 wat die Hugenote as ware volkshelde ophemel - almal voorbeelde van mense wat hulle in die glanswêreld van die spieëlsale van illusies bevind en nie met die realiteit van die "baaierd" gekonfronteer wil word nie.

**Tweedens** word daar uitgevaar teen die "voorhuisse vol blinkpakke". In samehang met die fragmente op p. 11 oor Lodewyk XIV en die Van der Stels kan hierdie "blinkpakke" verwys na die welgesteldes, hulle wat leiersposisies bekleed en aansien geniet. Maar, soos wat die spreekwoord lui, is dit nie alles goud wat blink nie; die skyn kan bedrieg. Net soos wat byvoorbeeld Willem Adriaan van der Stel homself verryk het ten koste van die ander boere, net so is daar steeds leiersfigure in die samelewing wat agter die skyn van wellewendheid en van sosiale verkeer in deftige "voorhuisse" korrupsie pleeg ten koste van diegene wat hulself in die grootste armoede in die "baaierd" van plakkerbuurte, *townships* en "strafkolonies" (21) bevind.

Die implikasie van hierdie fragment is dat die bevoorregting van enkeles ten koste van die massas geskied; ook dat die terughunker na 'n ouer bedeling in die weg staan van die ontwikkeling van 'n



sinnvoller en regverdiger bedeling waarin maatskaplike wanbalanse uitgestryk word en geregtigheid teenoor alle bevolkingsgroepe kan geskied.

Die verwysing na die swart van die blinde duif en die geïmpliseerde verwysing na die wit van die sierlike holbolgewels van die rykes se wonings ("pediment") verteenwoordig myns insiens nie 'n binêre opposisie tussen boos en goed nie, maar aktiveer eerder die rasseproblematiek. Die ideologie van die swart bewussynsorganisasies berus in 'n baie groot mate op die idees van die swart Amerikaner Marcus Garvey, wat trots op die swart velkleur aangewakker het en met die strydkreet "Afrika vir die Afrikane" vorendag gekom het (Cameron 1988:281). Hierdie uitgangspunte is veral aangehang deur die ANC se Jeugliga, waarvan Nelson Mandela 'n stigterslid was en waarvan die lede hulself in die laat-veertigerjare begin mobiliseer het. Tot in hierdie stadium was die ANC geen militante organisasie nie, maar 'n konserwatiewe beweging met hervormingsoogmerke, bestaande uit 'n swart professionele elite wat die regeringsmag met die blankes wou deel en die lewenspeil van hul mense wou verhoog, verduidelik Cameron (1988:281). Sowat 'n dekade later het 'n groep aktiviste afsplintering van die redelik gematigde ANC voorgestaan en die PAC gestig, met Robert Sobukwe as eerste president. Reeds vóór die afstigting het Sobukwe in *The Africanist* geskryf: "We claim Africa for the Africans, the ANC claims South Africa for all." Soos die meer radikale Jeugliga van die ANC was hul strydkreet ook "Afrika vir die Afrikane" en het hulle 'n 'swart bewussynsveldtog' gevoer. In die sewentigerjare het Steve Biko 'n belangrike rol in die swart bewussynsbeweging gespeel. In 'n tyd toe die meeste sake tot swartes se voordeel oënskynlik aan blanke paternalisme te danke was, het hierdie beweging ontstaan uit die dwingende behoefte by swartmense om op eie bene te staan en op hul eie prestasies te kan roem. Cameron (1988:307) meen dat die swart bewussynsbeweging onder swartes 'n nuwe bewustheid aangewakker het wat in vele opsigte vergelyk kan word met dié onder Afrikaners tydens en ná die Tweede Anglo-Boereoorlog. Op hierdie besondere tydstip het Biko se dood aan hom onder sy eie mense 'n posisie besorg wat vergelyk kan word met dié van Gideon Scheepers ná die Anglo-Boereoorlog.

Die politieke dubbelgekodeerdheid van *Die heengaanrefrein* is ook in afdeling II opmerklik. Vir sommige lesers kan die "blinde swart duif" 'n oorwegend positiewe simbool wees wat die ideologie van die swart bewussynsgroepe verteenwoordig deur die herhaling van "swart duif swart duif swart duif". Dat hy blind is, sou volgens so 'n interpretasie daarop kon dui dat hy meerdere insig het omdat hy dit waag om "'n verbond [te] betwyfel" - moontlik die ooreenkoms wat die Westerlinge glo tussen hulle en God bestaan of die siening onder sekere Afrikaners dat hulle die uitverkore volk van God is, die verbondsvolk.

Aan die ander kant sou *Die heengaanrefrein* ook moontlik in afdeling II kon suggereer dat 'n oormatige beklemtoning van die swart vel en die swart bewussyn 'n verdere voorbeeld is van 'n soort eksklusiwistiese geneentheid wat soos dié van die Hugenote kan "ontaard" (25). Dat die duif blind is, sou kon impliseer dat hy kortsigtig is en nie voldoende insig het nie. Vir sommige lesers sou sy



inkanterende gekoer van "swart duif swart duif swart duif" en die "dowwe herhaling" daarvan (19 en 20) moontlik 'n aanduiding kon wees van die "heimweevertroeteling" waarteen hy ironies genoeg self waarsku, van die selfbeheptheid, leë retoriek en verabsoluterende denkwyses van die swart nasionalistiese bewegings. Die skadu wat sy gekoer op die glinsterwit gewels van die rykes se wonings werp, sou selfs as 'n teken van bedreiging en verskrikking beskou kon word. In teenstelling met die tradisionele simbool van die sagsinnige wit duif wat vrede verkondig, is die blinde swart duif dus volgens so 'n interpretasie 'n beeld van onheil.

Die simbool van die blinde swart duif sou ook kon teruggryp na die versugting om 'n "held vir nou / geswagtel in die mens se verlangens" in afdeling I (17) en kon vooruitwys na "die blinde" wat "sonder huig" gebore word in afdeling III (23). Die begeerte na 'n inspirerende en rigtinggewende figuur, sisteem, ideologie, embleem of simbool is deel van "die refrein van die eeue" (9) en kom by alle groepe voor. Ironies genoeg maak hierdie politieke en religieuse helde hul dikwels aan korrupsie skuldig, suggereer *Die heengaanrefrein*, en is ideologieë nie sonder smet nie.

Indien die blinde swart duif van hierdie fragment beskou word as simbool van die ideologie van die swart bewussyn of die *struggle*, laat die teks die leser ook besin oor die wyse waarop *Die heengaanrefrein* mense van kleur representeer. Omdat dié gedig veronderstel is om oor die geskiedenis van 'n blanke bevolkingsgroep te handel, is daar weinige eksplisiete verwysings na die sogenaamde Ander in die teks. Een van hierdie gevalle kom voor in afdeling I, "Geloof". Hieraan word vervolgens aandag bestee.

### 12.6.2 Die Khoikhoi en klinkers van basterlatyn: Die taal van die Ander

In die fragment hiernaas word spesifiek na die Khoikhoi verwys, in wie se monde "klinkers van basterlatyn" geprop is; hiermee word waarskynlik in die eerste plek Frans bedoel. Moontlik het die Franssprekendes na klanke van herkenning in die Khoikhoi-taal gesoek, of het hul aandrang op Frans ('n voorbeeld van die "heimweevertroeteling" - 19) daartoe gelei dat sekere van die Khoikhoi-mense ook enkele Franse woorde baasgeraak het. Ook sou dit kon beteken dat die Franse vir die Khoikhoi woorde in die mond gelê het in 'n poging om sin te maak van die taal van die Ander.

#### I Geloof (fragment, p. 10)

Diep in valleie waar die son fluwelig streel,  
ketterse moeders en ketterse vaders, weet julle hoe  
bar die land vir die noorderling sal lyk  
wie se oog die eik soek, en dit gaan plant,  
wie se oor 'n tongval mis en toe die Khoikhoi  
klinkers van basterlatyn in die mond gaan prop,  
en die sneeu mis en dit spottend sien skitter op pieke,  
en ter wille van 'n obsessie van gelowigheid  
gebruike en oortuigings 'n hele oseaan ver saamskeep?

Die spreekwoord om vir ander woorde in die mond te lê, beteken ook om te beweer dat die Ander iets gesê het wat hulle in werklikheid nie gesê het nie, of om hulle te dwing om *jou* taal te praat, al is dit ook hoe skeef en hoe krom. Die implikasie is dat die Ander nie 'n spreekbeurt gegun word nie, dat daar op paternalistiese wyse namens hulle gepraat en besluit word, en dat daar van hulle verwag word om 'jou' taal te praat, dit wil sê die taal van diegene met die sosio-politieke mag in die hand ('taal' in letterlike én figuurlike sin). Die woordkeuse "basterlatyn" is veelseggend en en



verraai die vertellershouding. Die Frans wat die Khoikhoi moet aanleer, is vir hulle so vreemd soos Latyn; in hul mond is dit 'n dubbele soort "basterlatyn". Frans is immers reeds 'n "basterlatyn", dit wil sê nie 'n outentieke taal nie, maar 'n 'gemengde' taal, iets soos kramerslatyn (slegte Latyn, brabbeltaal, onverstaanbare taalgemors - HAT). Die term "basterlatyn" onderstreep ook moontlik die neerbuigende houding teenoor die Ander: hul spraak word gemeet aan die oorspronklike taal, die taal van die Westerse kultuurerfenis, die ware Jakob. Omdat die spraak van die Ander nie ooreenstem met die 'suiwer' en 'algemeen beskaafde' variant nie, is dit 'n baster- of kwasitaal: hibridies en minderwaardig.

Met die verwysing na die "basterlatyn" wat in die monde van die Khoikhoi geprop is, word daar vooruitgewys na die ontwikkeling van die nuwe taal, Afrikaans (afdeling VI), wat as 'n 'vereenvoudigde' vorm van Nederlands ook as 'n "bastertaal" beskou kan word (vgl. Stander s.a.:1). By die stryd om die erkenning van hierdie nuwe taal was die Hugenote nie regstreeks self betrokke was, maar sekere van hul nasate wel. Voorts word verskillende historiese intertekste deur die verwysing geaktiveer, intertekste wat uitkring buite die konteks en tyd van die Hugenote. Cameron (1988:64) verskaf byvoorbeeld 'n insiggewende brokkie uit die geskiedenis van die Khoikhoi, en dit is dat die sekretaris van die Politieke Raad tussen 1684 en 1694, Johannes Guillelmus de Grevenbroeck, 'n verhandeling in Latyn geskryf het oor die Khoikhoi en 'n Latyns-Khoikhoi-woordelys opgestel het. Ook word die historiese intertekste van die Soweto-opstand in 1976 geaktiveer toe duisende swart skoliere betoog het teen die verpligte gebruik van Afrikaans as medium van onderrig in sekere vakke in swart skole (Cameron 1988:307). Afrikaans is in dié stadium deur baie mense beskou as die 'taal van die onderdrukker'<sup>15</sup>; sekere bruin Afrikaanssprekendes het selfs hul moedertaal afgesweer en hul kinders in Engels begin grootmaak. Vir sommige eietydse lesers kan die verwysing na "basterlatyn" ook moontlik assosiasies wek met die problematiek van die taalbedeling in die Nuwe Suid-Afrika en die kwessie van die wenslikheid van moedertaalonderrig. Hoewel 'n uitkring of "uitdying" van intertekste die "vreugde van ontdekking" kan verskaf (30), is die historiese intertekste wat deur die verwysing na die "klinkers van basterlatyn" gewek word, 'n "[b]evestiging" (37) van die kompleksiteit van die taalpolitieke problematiek in verskillende sosio-politieke kontekste deur die eeue heen.

In heelwat van die historiografies metafiksionele romans wat sy bestudeer het, beweer Linda Hutcheon (1988:195), word daar aan die gemarginaliseerdes en eks-sentrici soos swartmense en vroue ruim geleentheid gebied om self die woord te voer, hoe gedemp ook al<sup>16</sup>. In die historiografiese metagedig *Die heengaanrefrein* blyk dit nie heeltemal die geval te wees nie.

<sup>15</sup> Ironies genoeg kon die Franse Protestante op hül beurt weer Nederlands as die 'taal van die onderdrukker' beskou. Die beleid van vernederlandsing het in 1701 gelei tot 'n verbod op die gebruik van die Franse taal op die kansel van die Drakensteinse kerk en in 1706 tot die verbod op die gebruik van Frans in amptelike kommunikasies (vgl. Theron en Joyce 1988:19).

<sup>16</sup> Vergelyk Edwin Ardener se onderskeid tussen die dominante en die gedempte (*muted*) groep (Showalter 1988:346).



Waar die vrou as die Ander feitlik geheel en al afwesig is in die geskiedenis van die Hugenote soos wat dit in die meeste historiese bronne en in *Die heengaanrefrein* die geval is (vgl. hoofstuk 11.4 van my proefskrif), is die geskiedenis van swartmense nie 'n totaal genegeerde onderwerp in die Suid-Afrikaanse historiografie nie. In die afgelope paar jaar is daar ook heelwat pogings aangewend om die geskiedenis van die San, die Khoikhoi en swartmense uit die onlangse verlede te herskryf en om aan hierdie mense die kans te gee om self hul verhaal te 'vertel', in hul eie 'taal'. Die wyse waarop *Die heengaanrefrein* met hierdie twee groepe gemarginaliseerdes omgaan, vertoon myns insiens 'n ekwivalensie: hul weglaat uit die 'sentrale' geskiedenis van die gehuldigde onderwerp, naamlik dié van die Hugenote, word enigsins 'vergoed' deur deur die skep en aanwending van simbole. In die geval van die vroue is dit die simbole van die "nooiensboom" en die "lieflik gesluerde, die sinlike /een" (11 en 17) en in dié van mense van kleur is dit die simbole van die "jagter" en die "blinde swart duif" (12 en 19). Dit wil dus voorkom asof *Die heengaanrefrein* nie werklik die probleem van die vrou en die swartmens se ondergeskikte posisie aanspreek nie<sup>17</sup>. Tog wil ek waag om te beweer dat daar in die algemeen meer aandag gegee word aan die swaarkry en lyding van swartmense as aan die lot van vroue deurdat die teks op verskeie plekke inspeel op die noodtoestand van die tagtigerjare - die gevolg van 'n brutale konflik tussen wit en swart.

## 12.7 Die ideologie van die wit nasionalisme

In hierdie hoofstukafdeling word ondersoek ingestel na die wyse waarop *Die heengaanrefrein* die politieke beleid van die tagtigerjare aanspreek en bekritiseer. Daar word weer eens gebruik gemaak van Hutcheon se teorie oor die dubbeldgekodeerdheid van postmodernistiese tekste. Alhoewel daar in hoofstukafdelings 12.6 en 12.7 klem geplaas word op spesifieke politieke ideologieë wat tydens die noodtoestand aan die orde van die dag was, is ek van mening dat die teks nie in 'n spesifisiteit vassteek nie, maar dat dit ook deur latere lesers in verband gebring sou kon word met hul eie sosio-politieke omstandighede.

### 12.7.1 'n Nasionale kronkelende pad: Die wit apartheidsideologie

Die strewe na een of ander ideaal is dikwels onderhewig aan verworping en korrupsie, wil *Die heengaanrefrein* te kenne gee. In afdeling IV is die versugting van die verteller: "Hulle wat heengaan, ketters moet hulle bly" (fragment hierna). Soos wat die Hugenote bereid was om as sogenaamde ketters die Rooms-Katolieke geloof te bevraagteken en daarvan af te wyk, so moet die mens bereid wees om die algemeen geldende opvattinge op die gebied van die politiek, ekonomie, wetenskap en kuns te problematiseer, daarvan te verskil en dit selfs te verwerp. Aan alles moet daar getwyfel word, stel Descartes voor. In die geval van die Hugenote het die "ketterse moeders en

<sup>17</sup>

In verskillende bronne oor die Hugenotegeskiedenis word aandag bestee aan die bydrae van die Franse tot die samestelling van die blanke bevolkingsgroep, of meer spesifiek die Afrikanergroep (vgl. Preller 1938:121-122 en Coertzen 1988a:145). Oor die getalle van die bruin en swart bevolking word dikwels nie verslag gedoen nie. Theron en Joyce (1988:11) skryf dat daar sowat 10 000 Khoikhoi in die streke om die Skiereiland was toe die blankes hier kom woon het. Wat die slawebevolking betref, is die getalle as volg: 187 mense teen 1658, 1 200 teen 1710 en 17 000 teen 1795.



ketterse vaders" (10) egter nie "kettters / ontevrede" (26) gebly nie, maar hulself toegehuil in 'n kokon van geneentheid teenoor die eie groep. 'n Oordrewe gevoel van selftevreedenheid kan tot passiwiteit lei, en vervolgens tot selfbejammering en immobiliteit, suggereer die teks (25). Van Vuuren (1988b:46) is van mening dat die satiriese inslag van hierdie afdeling gerig is teen die Hugenote se "nasate". Hoewel ek met haar akkoord gaan dat die tweede strofe betrekking kan hê op die Hugenote se nageslag en op ons eie tyd, op al diegene wat nie meer aan die Calvinistiese ideale en werksetiek voldoen nie en hulself oorgewee aan 'n luilekkerlewe, aan korrupsie, uitbuiting, wanpraktyke en verwording (strofe 2), meen ek tog dat Stockenström terselfdertyd die geskiedenis van die Hugenote demitologiseer wie se "aanvanklike vlyt ook hier" ontaard (25).

In dié verband skryf Coertzen (1988a:10; vgl. hoofstuk 10.2.4) dat die gesindheid teenoor die Franse koloniste in die eerste dekade ná hul koms sodanig verander het dat daar op 2 Julie 1699 in 'n brief aan die Kamer Middelburgh versoek is dat "hierdie soort vlugtelingelie liewer nie meer na die Kaap toe gestuur moet word nie maar eerder Zeeuse boere". In die brief is aangevoer dat sommige Franse hulle "kwalik kan gedra, nie veel kennis van landbou het nie en eintlik vanweë hulle armoede net 'n las vir die Kompanjie en die diakonie is". Indien aanvaar word dat hulle aan morele verval onderworpe was of die gevaar geloop het om onder te gaan, is dit goed moontlik dat die leiersfigure onder die Hugenote hulle aangemoedig het om saam te staan en mekaar te onderskraag, ten einde hul identiteit te behou en 'n sfeer van gemeensaamheid en geborgenheid te bewerkstellig. Daar is vroeër in dié hoofstuk daarop gewys dat ds. Pierre Simond byvoorbeeld reeds in 1689 'n afsonderlike gemeente aangevra het, maar dat die Hugenote deur Van der Stel en die Politieke Raad beskuldig is van separatistiese neigings.

Die Calvinistiese deugde wat op p. 25 geënumereer word, naamlik vlyt, kuisheid, toegewydheid, doelgerigtheid, trou, hardwerkendheid en geloof, is nie vanselfsprekendhede nie maar kan mettertyd (respektiewelik) "ontaard", "vervlugtig", "lam [word]", "ontspoor", "verkalk", "krimp" en "breek"

#### IV Geneentheid (fragmente, p. 25-26)

Hulle wat heengaan, kettters moet hulle bly  
om die verhuising te regverdig  
van die Loire na die Bergrivier,  
van die aardplaneet na die uiteinde,  
van die uiteinde na die besef,  
van die besef na oorgawe. Maar helaas,  
saam geroffel op die tamboer, medepligtig  
aan die bleek ellende en dorpe se puin,  
ontaard aanvanklike vlyt ook hier [...]

Kuisheid, dit kan vervlugtig  
in 'n Bolandse kelkiewynlug.  
Toegewydheid wat die rug so  
regop hou, se bene word lam,  
nou hou die papperd die bed.  
Doelgerigtheid kan byster ontpoor  
in die papiermure van burokrasie,  
die klerke se huise in drievoud.  
So hoor mens maar van allerlei.  
Van die deugde trou en hardwerkendheid  
hoor mens dat hulle verkalk  
en dat die werkure krimp  
tot 'n kwart van die horlosie se gesig,  
en daardie verslete dryfveer, geloof,  
breek en kan nie herstel word nie.  
Konsistories word kluiise, sê hulle,  
voorste gestoeltes direk siestoele  
van voor-Tulbaghse praal  
en die pad na die politiek  
'n nasionale kronkelende pad.

Hulle wat heengaan, o laat hulle kettters  
ontevrede bly en bly soek en steeds  
vertrek na die moontlikheid anderkant bloutes,  
oorkant rondinge, en kringend en ellipties  
ligjare aflê na die uiteindelijke  
wat die slotsom is en die slot.  
[...]



(25). Sodanige eienskappe kan dus met verloop van tyd betekenislose en leë begrippe word wat terselfdertyd op ironiese wyse 'n geestelike noodtoestand suggereer en be-teken. Ook kan die versugting na die materiële en na mag tot geestelike verval lei - selfs binne die kerk, waar konsistories maklik kluipe kan word (25). Diegene wat in die "voorste gestoeltes" van die kerk of die plaaslike bestuur sit, sit dikwels ook in "direksiestoele / van voor-Tulbaghse praal", herinnerend aan die "vergulde stoele" van Versailles (25 en 11). Hier word op sterk satiriese wyse kommentaar gelewer op die gekompromitteerde waardes van leiersfigure in die samelewing.

Naas die verwysings na die kerk en die sakewêreld word daar in afdeling IV eksplisiet na die politiek verwys: "die pad na die politiek" is eintlik "'n nasionale kronkelende pad", stel *Die heengaanrefrein* dit pront. Waar die land se sogenaamde nasionale paaie veronderstel is om breë snelweë te wees wat onnodige skerp draaie uitskakel ten einde mense en goedere so vinnig en veilig moontlik tussen punt A en punt B te vervoer, word hier gesuggereer dat die weg wat die Nasionale Party ingeslaan het (dit wil sê die regerende party tydens die jare tagtig), nie 'n eerlike roete sonder omweë, jakkalsdraaie, kinkels en kronkels is nie. Op ironiese wyse word die religieuse metafore van die breë reguit pad na die verderf en die smal kronkelpad na geluksaligheid geaktiveer én terselfdertyd omgekeer. Hiermee lewer die gedig kommentaar op sekere blankes se oortuiging dat hulle die regte pad bewandel omdat hulle die uitverkore volk van God is. Dat die Hugenote en hul nasate egter self "medepligtig" is aan onmin, opstand en oorlog, kom besonder ironies voor, veral teen die agtergrond van die bloedige Hugenotegeskiedenis en van die Hugenote en die Afrikaners se veronderstelde religieuse beginsels. Diegene wat hul eie vryheid begeer, is dikwels self weer aan-dadig aan onderdrukking, word hier gesuggereer. Die vertellershouding blyk duidelik: "Maar helaas, / saam geroffel op die tamboer, medepligtig / aan die bleek ellende en dorpe se puin, / ontaard aanvanklike vlyt ook hier" (11). In antwoord op haar vroeëre vraag (15) huiwer die verteller nie om sodanige medepligtigheid te openbaar en te verwerk nie. *Die heengaanrefrein* skram dus nie weg van skerp sosio-politieke kritiek nie.

### 12.7.2 My manjifieke geliefdes: Die diskoers van apartheid

In die laaste deel van afdeling IV, "Geneentheid", kom 'n belangrike voorbeeld van die politieke ambivalensie of dubbelgekodeerdheid van *Die heengaanrefrein* voor, en wel in die tweede

#### IV Geneentheid (fragment, p. 26-27)

"My manjifieke geliefdes,  
skaar julle om my.  
My aanraking stempel julle  
as een vlees, een liggaam.  
Soos die dood die natuurlike  
uitvloeisel van al wat lewe is,  
soos die lewe die onbegryplike  
geskenk van raaisels is,  
nooit gevra, nooit verlang,  
so is my aanraking gevolg  
van die onverstaande, aanvaarde  
onbetwyfelde feit dat ons saam is.  
Soos lewe en dood handjies  
hou en ewig trou sweer,  
so gebonde ons, so een. En geen  
verdrag maak ons verbintenis  
ongedaan, geen edik te herroep,  
geen verklaring, geen amptelike  
aankondiging oor 'n gediensige beeldradio  
tas hierdie samehorigheid aan nie of vernietig  
die glansende aanwesigheid genaamd geneentheid."

Die luiperd lê rustig onder die nooiensboom.  
In die sekelmaan slaap die ster.



laaste strofe, wat die aandag trek deur die gebruik van aanhalingstekens - die enigstes in die bundel. Hoewel *Die heengaanrefrein* gekenmerk word deur 'n heteroglossie of polifonie van 'stemme' wat deel uitmaak van die narratief of 'verhaal' van die verteller-/outeursubjek, is dit een van die weinige plekke<sup>18</sup> waar 'n spreekbeurt afgestaan word aan 'n ander stem of karakter - waarskynlik die "held vir nou" na wie se koms reikhalssend uitgesien is (17), of 'n dominee in die Protestantse tradisie of miskien 'n politikus wat Christelik-nasionale beginsels voorstaan. Vir sommige lesers mag hierdie fragment voorkom as 'n oproep om die kragte saam te snoer en om sodoende weerstand te bied teen enigiets wat hulle bedreig. Die idee van 'Eendrag maak mag' kan in 'n toestand van nood waardevol wees, is die implikasie. Die teksgedeelte tussen aanhalingstekens kan dus beskou word as 'n soort credo waarin 'n anonieme spreker in alle erns die norme van die groep uitspel. Barmhartigheid, medelye en ontferming ("erbarming" - 26) kan slegs gehandhaaf word deur eenheid ("dat ons saam is"), "verbintenis", "samehorigheid" en "geneentheid" (27).

Die oproep om saam te staan ten einde die ideaal te bereik, het duidelik religieuse dimensies - vergelyk byvoorbeeld die gebruik van die 'liturgiese' aanspreekvorm "geliefdes"; en die idee van "een vlees, een liggaam", wat die gelykenis van die wynstok en die instelling van die Nagmaal as intertekste oproep<sup>19</sup>. Dit is dus nie so dat nood grense uitwis nie, sê *Die heengaanrefrein* (26); nood trek ander grense. Binne sodanige begrensing kan mense skielik op mekaar aangewese wees en mekaar se hulp en onderskraging waardeur ten einde die "onverskilligheid" en die "baaiert" teen te werk (26 en 19).

Fernel Abrahams (1998:90) is van mening dat pas wanneer die soekendes hulself met geneentheid en erbarming omhein en begin hegemoniseer, dit skyn asof die reis van die gelowige in 'n jubelende dood kan eindig. Inderdaad sou afdeling IV gelees kon word as die representasie van 'n saamstaanaksie wat ten doel het om die goeie na te streef en verwording en korrupsie te beveg. Opvallend is ook vir Abrahams (1998:91) die invokering van Bybelse en liturgiese taalgebruik in die mond van 'n spreker met 'n ander modaliteit as wat elders in die gedig aan die woord is - "'n spreker wat skynbaar begrip het vir en erbarming voel teenoor die mens in sy sotheid, die 'vernuf-tige aggressiewe primaat, die mens, / befaamde klipkop met orige vingers / en 'n halsstarrige reik na suiwerheid in die toekoms'". Aan hierdie lesing van Abrahams wil ek 'n ander moontlikheid toevoeg<sup>20</sup>. Die strofe tussen aanhalingstekens sou myns insiens óók beskou kon word as 'n nabootsing of parodiëring deur die verteller-/outeursubjek van 'n preek of toespraak. Soos in die geval van Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" waarin die woord "'landsreisiger'" tussen

<sup>18</sup> In afdeling VI, "In 'n taal praat", word daar spreekbeurte gegun aan die mondbroeier-wyfie en mannetjie (33) en aan die duin (34). Strofe 2 op p. 33, wat die mondbroeier-beeld inlei, kan ook metapoëties geïnterpreteer word as die woorde van die verteller-/outeursubjek - die enigste geval waar sy die "ek"-voornaamwoord gebruik.

<sup>19</sup> Die Bybelse interteks van Johannes 15 oor die ware wingerdstok wat hier geaktiveer word, sluit aan by die frase "'n Bolandse kelkiewynlug" (25) en by die historiese gegewe dat die Hugenote die wynbou in Suid-Afrika help vestig het.

<sup>20</sup> In die daaropvolgende hoofstukke van sy proefskrif bestee Abrahams (1998) aandag aan die teoretisering van Bill Ashcroft oor die verskillende soorte koloniale en postkoloniale skrywing en betrek hy ook *Die heengaanrefrein*.



aanhalingstekens geplaas is (hoofstuk 7.4), sou hier geredeneer kon word dat die aanhalingstekens nie slegs dien ter aanduiding van 'n spreekbeurt nie, maar ook ander funksies het<sup>21</sup>. Omdat dit die enigste aanhalingstekens in die gedig is, trek dit die aandag na die betrokke strofe en na die taaluiting self en wys dit moontlik uit na 'n bepaalde soort diskoers wat met die Christelik-nasionale ideologie van die apartheidstelsel geassosieer kan word. Só gesien, sou die aanhalingstekens kwalifiserend, relativerend of parodiërend kon funksioneer. Deur hierdie klein satire lewer *Die heengaanrefrein* implisiet kommentaar op die Afrikaanse kerke wat tydens die Apartheidsera samehorigheid gepredik het, maar onbetrokke was by die lyding van swartmense. By uitbreiding sou beweer kon word dat die konstruering van 'n geromantiseerde beeld van 'n ideale staat, dit wil sê 'n voorstelling waarin die aanhangers van 'n spesifieke standpunt, religie of ideologie hulself kan koester, die oog kan weglei van die "nood" (26) van die Ander.

Volgens hierdie leesmoontlikheid skep die aanspreekvorm van "My manjifieke geliefdes" dus die indruk van selfgesentreerdheid, selfverheerliking en selfbehepthed. Die aangesprokenes moet hulle om die prediker skaar, want hulle is die uitverkorenes en hy is hul segsman; hy weet wat die waarheid is; hy is 'n voorbeeld van die Cartesiaanse *cogito*. Die gehoor word met mooi woorde gesus, maar die harde werklikheid van ontbering, lyding en dood buite die omheining van die eie groep word nie aangespreek nie. Deurdat hierdie toespraak of preek gelaai is met Christelik-religieuse beelde, word die indruk gewek dat God die oproep tot geneentheid en die "tuislande van voorkeur" sanksioneer. Insiggewend genoeg word die verbondenheid of "samehorigheid" (27) in liggaamlike terme voorgestel: "een vlees, een liggaam" (26). Aan geestelike aspekte soos wedersydse liefde, verdraagsaamheid en hulpverlening word nie aandag bestee nie. Die strewe en verlange na eenheid word dus aangebied asof dit op natuurlike gronde berus; asof God dit so voorbeskik het. Deur retoriese "truuks" (11) word dié samehorigheid en geneentheid as 'n raaiselagtige maar tog as 'n onbetwisbare "feit" voorgestel: "Soos die dood die natuurlike / uitvloeisel van al wat lewe is, / [...] / so is my aanraking gevolg van die onverstaande, aanvaarde / onbetwyfelde feit dat ons saam is." (26-27).

Deur die dubbelgekodeerde aard van die teks, kan (sekere) lesers in staat gestel word om vraagtekens te plaas agter 'feite' wat glo op 'natuurlike' gronde berus. Dit wil vir teoretici soos Hutcheon (1989:2) voorkom asof postmodernistiese tekste juis sigself ten doel stel om die dominante eenskappe van ons kultuur en lewenswyse te *denaturaliseer*. Hierdie woord ontleen sy aan Roland Barthes se teoretisering oor die mite (sien hoofstuk 7.6 van die proefskrif). *Denaturalisering* behels dat die aandag daarop gevestig word dat daardie sake wat gewoonlik as 'natuurlik' voorgehou word, eintlik kulturele fabrikasies is (byvoorbeeld die kapitalisme, die patriargie en die liberale humanisme). In postmodernistiese kunswerke soos *Die heengaanrefrein* vind 'n denaturalisering

<sup>21</sup> Vergelyk Louise Viljoen (1988:63-64) se bespreking van die enkelaanhalingstekens in Breyten Breytenbach se bundeltitel ('yk').



van begrippe soos *eenheid* en *samehorigheid* plaas, op 'n wyse wat herinner aan die desentreringstegnieke van die poststrukturalisme (Hutcheon 1989:4 en 12).

Deur die satirisering en parodiëring in hierdie strofe word die dominee of leiersfiguur se ideologie ontmasker. Dat dit wil lyk asof die spreker vas oortuig is van wat hy sê en glo en hierdie oortuiging as 'n misterieuse maar onwrikbare feitelijkheid aanbied - iets wat herinner aan die Bybelse uitverkiesingsleer - maak die inhoud van hierdie preek des te meer skrynend. Op grond van die politieke dubbelgekodeerdheid van hierdie strofe sou dit deur lesers aan sowel die linker- as die regterkant van die politieke spektrum aanvaar kon word (vgl. Hutcheon 1988:207). Wat die ideologie van die besinning van die verteller-/outeursubjek betref, sou verder betoog kon word dat dit een is van onderskrywing én van ondermyning; van aandadigheid én van aanval.

### 12.7.3 Die tuislande van voorkeur: Aanvaarding van die diskoers van apartheid

Indien die strofe tussen aanhalingstekens gelees word as parodie en as travestie, is dit dan ook nie verbasend nie dat die luiperd en die ster in 'n rustige slaap verkeer (27) by al hierdie gemoedelike geneentheid. Retroaktief gelees (vgl. Riffaterre 1980:5-6) is die implikasie dat selfs 'n goed bedoelde geneentheid hand-uit kan ruk, naamlik wanneer die positiewe gesindheid, die welwillendheid, hartlikheid en liefde slegs beoefen word in die eie klein kring (fragment hierna). 'n Beperkte en beperkende geneentheid (dit wil sê 'n betoon van liefde en goedgunstigheid aan die eie en die bekende) kan maklik verander in 'n geneentheid (in die sin van neiging of geneigdheid) tot selfgenoegsaamheid, selfsug en onderdrukking. 'n Voorwaardelike en gekwalifiseerde betoon van geneentheid kan saamhang met 'n egoïstiese en eksklusiwistiese lewensfilosofie en lewenswyse; gevolglik kan daar "tuislande van voorkeur" binne die "niemandsland van onverskilligheid" ontstaan (26).

Dat die verteller-/outeursubjek hier 'n verband wil bewerkstellig met die historiese interteks van die Afrikaner-nasionalisme en veral met die ideologie van die apartheidstaat, kan nie misgelees word nie (vergelyk veral die verwysing na die "tuislande van voorkeur"). Cameron (1988:234) wys daarop dat Louis Botha se toekomsblik, wat hy in 1912 privaat geskets het, in breë trekke ooreenstem met die programme van 'afsonderlike ontwikkeling' en 'tuislande' van later jare. Die wette wat die posisie van swartmense voor 1914 in die Unie gereël het, was in werklikheid nie so omvattend of onbuigsaam as dié van die apartheidsera ná 1948 nie. Waar die swart nasionalisme gekenmerk is deur spreuke soos 'Afrika vir die Afrikane', het die Nasionale Party die bewindsoorname van 1948 te danke aan die slagspreuk van 'Apartheid' (sien Cameron 1988:278 vir 'n lys van die belangrikste Apartheidswette van die jare 1949 tot 1961). As gevolg van die sogenaamde Rooi Gevaar op die landsgrense en die rassekonflik binnelands het die meeste Afrikaners hulle oor dekades heen saamgeskaar en die beleid van 'afsonderlike ontwikkeling' aangehang, in die aangesig van die 'totale aanslag'. Laasgenoemde was een van die sentrale aspekte van P.W. Botha se beleid. Hy het naamlik die siening gehuldig dat daar 'n vyandigheid teenoor Suid-Afrika was wat as 'n



'totale aanslag' deur die Kommuniste georkestreer word om die Republiek op alle terreine lam te lê en voor te berei vir swart oorname (Cameron 1988:299; ook 298 en 309). Al hierdie politieke woelinge en storms het daartoe gelei dat die Afrikaners hulself steeds meer as die uitverkore verbondsvolk van God gesien het wat allerlei bose bedreiginge die hoof moes bied.

Indien die onderhawige strofe op p. 26 gelees word saam met hierdie historiese intertekste (en *Die heengaanrefrein* gee op p. 29 aan die leser 'n wenk van so 'n handeling van saamlees), dan kan dit beskou word as voorstelling van die blanke Afrikaner wat sy [*sic* - PHF] familie en vriende en al hulle geliefdes en aanhangsels "[m]et erbarming omhein", herinnerend aan Dirk wat vir hom 'n stukkie grond gekoop het en dit afgekamp het, met sy naam op die hek (vgl. D.J. Opperman se "Edms. Bpk." uit die gelyknamige bundel van 1970).

Die sensus van die lewende wesens op hierdie eiendom omvat in hiërargiese orde ook onder andere die "bediendes", "dié se familie", "vriende", "diere", "plante" en "insekte". Hulle almal geniet "erkenning" en beskerming. Die geografiese verwysings na byvoorbeeld die "inmekaargeskuifde valleie" suggereer dat ook die ruimte geapproprieer word en dat daar selfs 'n verlange na 'n eie, wit tuisland mag bestaan. So 'n begeerte na 'n 'ideale staat' val egter ironies op in die konteks van die tuislandbeleid en die wette op afsonderlike woongebiede wat derduisende mense se lewens ingrypend verander het. Tog blyk daar 'n verlange na 'n utopiese "ryk van ongetekende verdrae". Die ironie is dat norme en wette in hierdie ryk kan geld wat nie noodwendig deur almal aanvaar word nie, wat die moontlikheid van onstabiliteit en opstand inhou.

#### IV Geneentheid (fragment, p. 26)

Met erbarming omhein jy familie en vriende  
en familie van familie en hulle vriende,  
bediendes en familie en dié se familie en vriende,  
so ook jou diere, jou plante en die insekte  
met wie jy in simbiose bestaan, so ook  
kollega's en bure en mense vir wie jy bewonder,  
al dié wesens, joune deur erkenning,  
bevind hulle in die domeine van jou gevoel,  
in die binnelande en statte van jou hart,  
in die inmekaargeskuifde valleie van jou jeug,  
deur jou so bepaal of ervaar.  
In die niemandsland van onverskilligheid  
bestaan jou tuislande van voorkeur,  
nie so voorbestem nie en ook nie na willekeur nie.  
Jou ryk is 'n ryk van ongetekende verdrae  
bestand teen klassifikasie en vermolming  
en verstrakking in die leggers van wetgewing.  
Van 'n onverkwanselbaarheid jou ryk.

Die komplekse proses van inburgering en verburgerliking kan lei tot 'n verpolitiserings van die bestaan in 'n ruimte waar geslagte en voorgeslagte, "die binnelande en statte van jou hart" en "jou tuislande van voorkeur" met allerlei retoriese truuks tot gewaande eenheid saamgesnoer word. Voorbeelde van hierdie truuks (herinnerend aan die "truuks" van die dramaturg Molière op p. 11) is die herhalings effek in die strofe wat lui "Met erbarming omhein jy familie en vriende / en familie van familie en hulle vriende", ensovoorts, en die ietwat verhewe toon van die 'leraar' of 'politikus' in die strofe tussen aanhalingstekens. Deur hierdie vormlike taal word die pretensie van die hoflewe van Lodewyk XIV in die herinnering geroep: 'n skynwêreld van die verworwe kwaliteite van beleefdheid en hoofsheid. Dit herinner ook aan die wêreld wat Molière so dikwels uitgebeeld het



ten einde die onopregtheid, huigelagtigheid, selfverryking, korrupsie, onedel motiewe en valse waardes van sy eie tyd mee te ontmasker.

Die politieke dubbelgekodeerdheid van afdeling IV beteken dat lesers aan sowel die regter- as linkerkant van die politieke spektrum die toespraak van die anonieme sprekers sou kon toe-eien (vgl. Hutcheon 1988:207). *Die heengaanrefrein* verleen dus enersyds erkenning aan pogings tot selfhandhawing, maar waarsku ook teen saamstaan- en helpmekaaraksies wat plaasvind ten koste van diegene buite die eie klein kring of laer. Selfkoestering en die beskerming van die eie belange kan aanleiding gee tot afskeiding en isolasie wat 'n aanduiding is van 'n onverskilligheid teenoor die Ander, het ek reeds in hoofstuk 8.2.1 geskryf. Hegemonisering en nepotisme kan die gevolg wees van 'n laertrekmentaliteit, suggereer die teks. Uiteraard hoef afdeling IV nie slegs betrekking te hê op die Afrikaners van die apartheidsjare nie. *Die heengaanrefrein* lewer nie net kritiek op die sosio-politieke omstandighede in Suid-Afrika tydens die noodtoestand nie, maar ook op 'n groter konteks van morele verval. Die edel bedoelinge van die Hugenote, Afrikaners en ander strydere vir reg en geregtigheid loop altyd die gevaar van verworping deur die bevordering van die eie belange en 'n strewe na die bevoordeling van die Self ten koste van die Ander.

## 12.8 Die swewing op velyn: Dubbelkodering en dualiteite

Dat Wilma Stockenström uitgenooi is om 'n opdragteks ter viering van die koms van die Hugenote na Suid-Afrika te skryf, en dit terwyl die land 'aan die brand' was en duisende mense hulle in die 'dal van doodskaduwee' bevind het, is 'n besonder ironiese gegewe. Dat die dood boonop in afdeling V bejubel word, is paradoksaal. Die politieke ambivalensie van *Die heengaanrefrein* hang myns insiens saam met die dubbelgekodeerdheid van die teks. Soos reeds gesê, beweer Linda Hutcheon (1988a:201 e.v.) dat die mees opvallende kenmerk van die politieke inhoud van die historiografiese metafiksie die dubbelgekodeerdheid daarvan is. Dit impliseer dat hierdie tekste eintlik linguisties gesproke 'ongemerkt' is: dit bestaan uit aandadigheid aan 'n bepaalde politieke stelsel én uit kritiek daarop. Gevolglik kan dit toegeëien word deur lesers aan sowel die regter- as die linkerkant van die politieke spektrum. In hierdie toeëieningsproses word die een helfte van die dubbele kodering telkens aangehang, en die ander verontagsaam. Myns insiens sou die dubbele kodering ook deur 'n enkele leser geakkommodeer kon word, wat dan telkens van lesersposisie verander.

Die politieke ambivalensie van *Die heengaanrefrein* blyk duidelik wanneer die strofes met vraagstelling op p. 15 ("Want hoekom sou nie openbaar en verwerk word nie [...]?"") gejuks taponeer word met afdeling V, "Die dood is jubeling". Om in 1988 fees te vier en die dood te bejubel - soos wat Stockenström op p. 29 doen - terwyl 'n spesifieke deel van die bevolking grusame lyding en lewensverlies deelagtig is, kan vir sekere lesers moontlik besonder skrynend voorkom en hulle krenk. Gemeet aan hierdie ellende, swaarkry en smart sou geredeneer kon word dat die Franse immigrante nie aan werklike onderdrukking onderworpe was in die sewentiende-eeuse Suid-Afrika



nie. Hulle het uit eie wil en op bepaalde voorwaardes hierheen verhuis, "ter wille enkel / van vryheidskeuse" (15), en moes immers 'n moeilike aanpassingstyd te wagte wees. Hul dood was grotendeels as gevolg van natuurlike oorsake, nie as gevolg van politieke onderdrukking soos tydens die noodtoestand driehonderd jaar later nie, toe honderde naamlose mense met hul lewens geboet het ter wille van reg en geregtigheid.

'n Bejubeling van die dood is dus binne die konteks van die noodtoestand paradoksaal. Dit kan waarskynlik teruggevoer word na die posisie waarin die digter haarself bevind het: sy het naamlik ingewillig om 'n 'huldigingsgedig' te skryf oor 'n bepaalde segment van die (wit) Afrikaanse gemeenskap, terwyl die grootste deel van die bevolking weinig gehad het om oor te jubel. Of die ironisering in werklikheid so bedoel is al dan nie, is minder relevant vir 'n ondersoek wat nie die outeursintensie as uitgangspunt gebruik nie.

Wat wel in afdeling V gebeur, is dat die lewe en sterwe van die Hugenote binne die universele konteks van menswees geplaas word. Binne 'n postmodernistiese raamwerk is die konsep van *universaliteit* egter problematies: in die postmodernistiese teorie en kunsmanifestasies is daar juis 'n belangstelling in die perifere, die lokale, die kleingeskiedenis en die verwaarlooste geskiedenis, soos in die geval van al die onbekende swartmense wat die lewe gelaat het tydens die noodtoestand. Hoewel Stockenström gekompromitteer was deur die skryf van 'n vers in opdrag van die wit Afrikaner-*establishment*, het sy hierdie geleentheid ook benut om sterk en pertinente vrae te stel en sodoende sosio-politieke kritiek te lewer.

Die politieke dubbelgekodeerdheid van *Die heengaanrefrein* kom op verskillende wyses na vore - naas ironisering ook deur kontrastering. In hierdie hoofstuk het ek probeer ondersoek instel na voorbeelde van ironisering en kontraswerking in die teks. Dit wil voorkom asof kontrasterende sake egter nie in 'n blote binêre opposisie teenoor mekaar opgestel is nie. So kontrasteer die verwysings na allerlei manifestasies van "skittering", "glans", "glim", "lig" en "skyn" in afdeling V, "Die dood is jubeling" (29), nie maar op 'n eenvoudige binêre wyse met donkerte en die dood nie, maar moet hierdie reeks glanssterme ook *in assosiasie met* "die stywe dood" gelees word - want, sê die teks, as "al hierdie dinge van skyn / gelees word *saam* met die stywe dood, / kan 'n mens sê die dood is die stil / branding / wat skoon aangaan / ter wille van die ongebore lig" [my kursivering]. Só gelees, kan die kontrasterende begrippe van die swart dood en die glansryke lewe in 'n onstabiele, supplementêre verhouding sweef, en kan daar selfs beweer word dat die glanswêreld van die Paryse hof 'n wêreld van donker magte is, eerder as 'n wêreld van skittering<sup>22</sup>.

<sup>22</sup>

In hoofstuk 9 het ek dit gestel dat dit weens die omvang van die proefskrif nie moontlik is om na groot getalle inter- en intratekste te verwys nie. Die bespreking van "Die eland" dien as demonstrasie van die dinamiese wisselwerking wat daar tussen sulke intertekste kan bestaan. In hierdie hoofstuk sou ook na 'n veelheid van intertekste verwys kon word, soos na die dualiteit van die bundeltitel *Van vergetelheid en van glans* of die verwelkoming van die dood in *Monsters 1*: "Dag my gabba. Vir jou het ek uitgeluister, jong."



In plaas daarvan dat terme soos *kontraste* of *teenstellings* gebruik word ten opsigte van *Die heengaanrefrein*, wil ek voorstel dat die term *dualiteite* gehanteer word, in aansluiting by die idee van *dubbelkodering*. Dood en lewe staan myns insiens in 'n dualistiese verhouding tot mekaar in die teks, en nie in 'n binêre opposisie nie. *Die heengaanrefrein* gee te kenne dat daar telkens gesterf moet word sodat getransformeer kan word; dit geld die natuur, die mens, ideologieë en teorieë. Oorgang én vereenselwiging, behoud én oorgawe kenmerk die teks (32).

Insiggewend genoeg word die dood ook nie in afdeling V as swart voorgestel nie, maar in terme van wit: die kleur van suiwering, reinheid, geestelikheid, illuminasie, wysheid en glans (De Vries 1974:499). Die "wit / beendere" van die dood word nie in die konteks van die donker en swart graf aangebied nie, maar as getransformeerde "sterre anderkant wit sterre", wat beteken dat die mens deel word van die kosmos.

**V Die dood is jubeling** (fragment, p. 32)

Iemand sal op 'n slagveld die oorblyfsels  
bymekeer maak en saamneem in 'n droomsak,  
dit anderkant alle einders uitskud  
waar wit walvispluime geblaas word en wit  
beendere wit sterre anderkant wit sterre maak  
en witgekalkte mure lonk met akkerblaarskadu's.  
Iemand sal waak by die geduldige aarde swanger  
aan graftes, sal wag soos die vroedvrou met die voorskoot  
daeraadrooi vir die koms van die veles wag.  
Iemand sal die welkomstoepspraak afsteek  
gekosyn in die wye ingang na noodgevalle.  
Die naam is dood.

Die "sterrejagter met die kinderoë" bereik dus paradoksaal genoeg *in die dood* dit waarna hy die hele tyd gemik het (15). By implikasie is die sterre slegs 'bereikbaar' wanneer hul 'onbereikbaarheid' ingesien word. Die nooiensboom self word in die slot van afdeling V in terme van 'n wit glinstering voorgestel as 'n "deurmekaargewoelde kroon van lig".

Wat die aandeel van die luiperd is in hierdie proses van deurmekaarwoel, ondermyning en dekonstruering (32), is oop vir bespreking. (Die luiperd het hom immers vroeër opgerig teen die nooiensboom en "gestreng" na die "flonkering bo" gekap - 11.) In haar resensie in *Die Suid-Afrikaan* stel Helize van Vuuren (1988b:26) dit dat die "suggestie van rustige landelikheid en vrede" in die refrein van die nooiensboom, die luiperd en die ster nie "te rym is met die afskrikwekkende beelde van die land 'op hol [...] met brandstigting en krete'" nie. Tog wonder sy of die skokkende kontrasbeeld van 'n "tóé" en 'n "núú" juis die funksie van die refrein is. Ook staan die vreugde van die "nuwe moedertaal" in afdeling IV van die gedig vir haar in skerp kontras met die "sosio-politieke bewussyn van wanhoop en onluste in vroeëre gedeeltes van die teks". Dit lyk vir haar verdag baie op die "heimweevertroeteling" waarteen die verteller/outeur in afdeling II, "Geloof", gewaarsku het. Sy meen egter dat 'n mens dit ook op "'n meer positiewe manier sou kon interpreteer as 'n sinspeling op 'n moontlike nuwe begin, weg van die chaos van die hede, omdat 'n kreet 'n woord van wonder is / soos begin wonderlik is'."

Met betrekking tot die luiperd sou daar miskien gevra kon word of die "wysheid" van 'swart' of 'donker' Afrika nie 'n uitdaging rig tot daardie waardes wat tradisioneel deur die 'witmense' soos die Europese koloniste en die voorstanders van die apartheidsstelsel onder een of ander blaredak of



sambreel geakkommodeer en beskerm word nie. Die voorlopige, onsekere en hipotetiese aard van *Die heengaanrefrein* wat uit vroeë soos hierdie blyk, hang myns insiens saam met dualiteite en dubbelkodering in die teks. Dit geld veral die politieke aspekte van die gedig.

In hoofstuk 9, waar p. 32 betrek is ten opsigte van die voorstelling van die dood as jagter, is beweer dat die werweling en "swewing" van beelde dit vir die leser onmoontlik maak om referensieel netjies te onderskei tussen vernietigende vuur en lewewegende vuur; asse en saad; aarde en hemel; dood en lewe. Die uitstrooiing van die asse/sade herinner voorts aan die disseminasie of verstrooiing of uitsaaiing van betekenis - "seed scattered wastefully outside", volgens Derrida (1981a:149). Hierdeur word die verwysing na die "doodgewone leeslampverstrooiing" (29) heraktiveer.

**V Die dood is jubeling** (fragment, p. 32)

Iemand sal die asse bymekaarskraap en oor baie  
vaal vlaktes uitstrooi met 'n swaai van die hand.  
Iemand sal met sens en sekel doelgerig  
inspring en die wit gloed, oral  
opgeskiet in die holtes van die nag,  
vreugdevol afmaai. Die naam is glinstering.

Iemand sal met die geesdrif van eeue  
die naamloosheid en swewing op velyn  
verlug met die skyn van ewigheid,  
en die naam is skittering.

Skittering is die jubeling van die oplaaiing  
oplaas. En die oorgang en die vereenselwiging.  
En die behoud en die oorgawe.  
En die nooiensboom 'n deurmekaargewoelde kroon van lig  
lugtig bo die wakende luiperd wat die bewende  
ster met die wysheid van sy gaap in ewewig hou.

Dit wil voorkom asof kontrasterende sake, terme en standpunte meestal nie in *Die heengaanrefrein* saam aangebied word bloot om hulle binêr te opponeer nie, maar juis om die Westerse fenomeen van binêre opposisies te problematiseer met die doel om die aandag te vestig op die onstabiele van die hiërargiese verhoudinge, op die onbepaaldheid van betekenis en op die rigiede voorveronderstelling wat ten grondslag lê aan die Westerse metafisika. Sodra desentrering plaasvind, kan *différance* intree (Derrida 1988a:122).

*Différance* of die oop ketting van betekening behels 'n ossillasie van kontrasterende sake, terme, standpunte, interpretasies, vlakke en betekenis (sien hoofstuk 7.3.2). In *Die heengaanrefrein* word so 'n voortdurende beweging veral bewerkstellig deur die strategieë van dubbelkodering en complementariteit. Dit is 'n beweging tussen lewe en dood, geloof en twyfel, feit en fiksie, letterkunde en politiek, modernisme en postmodernisme, konstruering en dekonstruering, bevestiging en betwyfeling. Inderdaad 'n "swewing op velyn" (32). Tog wil ek nie hiermee beweer dat *Die heengaanrefrein* in só 'n mate opgaan in tekstualiteit dat dit in sigself geslote is as estetiese objek nie. Dit verwys nie oneindiglik terug na sigself en na die wêreld van fiksie soos wat Wellek en Warren (1949:15) beweer het nie, maar is oopgestel na die wêreld 'daarbuite'. Dit verwys na spesifieke historiese referente, maar terselfdertyd word die konsep van *referensialiteit* geïmplementeër.

Hoewel sommige lesers sou kon beweer dat *Die heengaanrefrein* sigself ten slotte terugtrek in 'n metapoëtiese besinning, is die gedig myns insiens sterk politiek betrokke. As 'feeswerk' doen dit aan die hand dat 'n fees soos die Hugenotefees 'n geleentheid van besinning en bestekopname moet



wees. Voorts lewer die betwyfelende, ondervragende, hipotetiese aard van die gedig 'n demonstrasie van hoe daar in die "doodgewone" alledaagse werklikheid (wat vir sommige mense 'n 'dood-gewone' werklikheid is) op 'n volgehoue wyse voortgegaan moet word om te betwyfel. Daarom bied die teks nie 'n ontsnaproete na die verromantiseerde, glansryke, modernistiese idee van "ewigheid" nie, maar word ook die "skyn" van "ewigheid" (32) aan bevraagtekening onderwerp: "De omnibus dubitandum". So 'n metodiek van bevraagtekening kan daartoe lei dat sowel verteller/outeur as leser se ideologiese posisies uitgedaag word sodat daar selfs sprake kan wees van verskuiwende ideologiese posisies. Hierdie verskuiwings word nie gekenmerk deur gediensdigheid aan een spesifieke meesternarratief nie (vgl. die "gedienstige beeldradio" op p. 27), maar eerder deur 'n bereidheid tot 'n deurtastende bevraagtekening van die eie voorveronderstellinge en standpuntname, 'n doelbewuste denaturalisering van die dominante eienskappe van daardie sake wat as 'natuurlik' en 'vanselfsprekend' beskou word, en 'n eties verantwoordelike stellingname ten opsigte van die vraagstukke van die eie tyd. In postmodernistiese tekste soos *Die heengaanrefrein* word die kritiek nie op 'n selfregvaardige wyse uitgespreek nie, maar word daar erkenning verleen aan die medepligtigheid aan daardie sake wat bekritiseer word. In navolging van Hutcheon (1989:2) moet hier eerder gepraat word van *aandadige kritiek* ("complicitous critique").

In hierdie hoofstuk is die ideologiese implikasies en politieke dubbelgekodeerdheid van enkele fragmente in *Die heengaanrefrein* nagegaan, in die besonder ten opsigte van ironisering, satirisering, parodiëring, die vertelhouding en die toonaard. Aspekte wat bespreek is, is diskoers, mag en ideologie; die openbaarmaking van politieke ongeregthede; swart en wit nasionalismes; en dubbelkodering en dualiteite. Hiermee het die laaste aspek van Linda Hutcheon (1988) se model aan bod gekom, nadat aandag bestee is aan die kwessies van intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis (hoofstuk 9), die problematiek van referensialiteit (hoofstuk 10) en die subjek en die representasie van subjektiwiteit (hoofstuk 11). In die slothoofstuk word Hutcheon se model beoordeel en die bevindinge van die proefskrif saamgevat.



## Hoofstuk 13

### Slot

Noudat al die toevallighede afgestroop is van die Postmodernisme soos ons dit leer ken het - die vernuftige eksperimentering, die herdefiniëring van tekstualiteit en intertekstualiteit, die ironieë en parodieë, die omkerings en labirinte en virkende paaie - dan, dink ek, sal daar een bemoeienis wees wat ons saam met ons in die nuwe millennium kan inneem, en dit is die oorheersende en bepalende betekenis van die *storie*.

André P. Brink

Wat kollektiewe begrip betref, is die vertel van verhale van uiterste belang omdat verhale, wat die historiese geheue van gemeenskappe afsonderlik en van die Suid-Afrikaanse gemeenskap in die geheel ontgin, ons in staat stel om deur 'n beter verstaan van die verlede 'n sinvolle toekoms tot stand te bring.

Johan Degenaar

#### 13.1 Die narratief van die 'reis' wat gevolg is

Die 'storie' van die 'reis' wat in hierdie studie onderneem is, kan opsommenderwys herlei word tot vier fases. Eerstens was daar 'n oriëntering ten opsigte van die doel en onderwerp van die 'reis', naamlik 'n ondersoek na die verhouding tussen *postmodernisme en poësie*, met klem op dit wat ek na aanleiding van Linda Hutcheon *historiografiese metapoësie* wil noem. In hierdie oriënteringsfase (hoofstukke 1-3) het die volgende sake onder meer aandag gekry: historiese en tipologiese weergawes van die postmodernisme; die posisie van die poësie as gemarginaliseerde genre binne die diskoers oor die postmodernisme; die moontlikheid om Hutcheon se teoretisering oor historiografiese metafiksie as model te benut by die lees van resente Afrikaanse gedigte; verskillende omskrywinge en representasies van die modernisme en die postmodernisme; die problematiek van Ihab Hassan se katalogusse waarin hy die modernisme en die postmodernisme in 'n binêre verhouding teenoor mekaar opstel; en Brian McHale se teoretisering oor die dominant wat in 'n bepaalde kulturele periode sou oorheers (die epistemologiese dominant oorheers volgens hom in die modernisme, terwyl die ontologiese dominant die postmodernisme kenmerk). Die eerste fase van die studie is afgesluit met 'n vergelykende bespreking van George H. Weideman se "Kieselguhrkleim" en N.P. van Wyk Louw se bekende gedig "Die beiteljie".

Die tweede fase van die 'reis' wat onderneem is, omvat drie weergawes van die diskoers oor *postmodernisme en poësie* in onderskeidelik Amerika, Nederland/Vlaandere en in Afrikaans (hoofstukke 4-6). Aangesien hierdie diskoerse nie identies verloop in die betrokke literêre sisteme nie, was die aanpak en aanbieding van hierdie drie hoofstukke nie ekwivalent nie. Op grond van die 'feit' dat die postmodernisme in die veertigerjare in die Amerikaanse poësiekritiek beslag gekry het, is die ontstaans- en ontwikkelingsgeskiedenis van die verskynsel in hoofstuk 4 ondersoek, met aandag aan die eerste postmodernistiese digters, soos byvoorbeeld Charles Olson; en die eerste waagmoedige kritici (Irving Howe, Susan Sontag, Richard Wasson en William Spanos). Die verbreiding van die postmodernisme na ander kultuursfere is nagegaan, en enkele opvallende



ontwikkelinge is uitgelig, soos die *etnopoëtika* van Jerome Rothenberg; die deurbraak van gemarginaliseerdes soos swart digters en vrouedigters; *performance poetry*, *language poetry* en John Cage se aleatoriese werke. Navorsers wie se bydraes kortliks bespreek is, is Charles Altieri, Jerome Mazzaro en Marjorie Perloff. Hoofstuk 4 is afgesluit met 'n bespreking van postmodernistiese antologieë en die praktyk van antologisering.

In hoofstuk 5 het die fokus verskuif na Nederland en Vlaandere. Die keuse van hierdie lande is eerstens gemotiveer deur die noue taal- en akademiese bande wat Afrikaanssprekendes met die Lae Lande het, en tweedens omdat die ontwikkeling van die diskoers oor die postmodernisme in hierdie lande as voorbeeld kan dien van literêre sisteme wat nie van meet af aan gunstig ingestel was teenoor die postmodernisme nie. In Nederland het die postmodernisme nie 'n besonder hartlike ontvangs geniet nie, hoewel belangstelling aan die toeneem is. In Vlaandere was dit die digters self wat die term *postmodernisme* vir hulself toegeëien het. Omdat daar in Vlaandere so 'n lewendige belangstelling in hierdie onderwerp is, is daar in die slot van die hoofstuk stilgestaan by die situasie in dié land. Aandag is bestee aan twee postmodernistiese antologieë, aan debatte oor die onderwerp en aan die rol van akademici in die verbreiding (al dan nie) van 'n term soos *postmodernisme*.

Wat die situasie in die Afrikaanse digterlike landskap betref, het Helize van Vuuren (1999) se hoofstuk in die jongste uitgawe van *Perspektief en profiel* oor die poësie sedert die sestigjarige as grondslag gedien, omdat dit die eerste historiografiese oorsig van die poësie is waarin die postmodernisme figureer. 'n Begeleidende artikel, waarin Van Vuuren (1998) rekenskap gee van die teoretiese uitgangspunte wat 'n rol gespeel het by die skryf van haar bydrae tot die literatuurgeskiedenis, het aan my die geleentheid gebied om bepaalde 'wanopvattinge' oor die postmodernisme uit die weg te probeer ruim, insonderheid dat dit gelykstaande sou wees aan 'n nihilisme. Aan die hand van die teoretiese voorveronderstellinge en uitgangspunte wat werksaam was by die samestelling van die antologie *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960* is aspekte soos periodisering, normdeurbreking en vernuwing bespreek. In die proses is besin oor die bruikbaarheid van die postmodernisme as antologiseringsmetodiek en as leesbenadering (Breytenbach-tekste uit *Soos die so* as is as demonstrasiemateriaal benut).

Hoofstuk 7 handel oor *historiografie en poësie* en vorm 'n brug tussen die eerste ses hoofstukke, waarin die diskoers oor *postmodernisme en poësie* aan bod gekom het, en die laaste vyf hoofstukke, waarin Hutcheon (1988) se model van *historiografiese metafiksie* geïmplementeer is ten opsigte van Wilma Stockenström se gedig *Die heengaanrefrein*. In hoofstuk 7 is Pirow Bekker se gedig "Apollo Smintheus" betrek, 'n teks oor die 'landsreisiger' Jonas de la Guerre se reis in 1664 die binneland in. Ten einde die onderskeid tussen *gebeurtenis* en *feit* te illustreer, is aandag bestee aan die omsetting van gebeurtenis tot geskrewe teks, veral wat betref die joernaaltekste van die ses reise na Monomotapa tussen 1660 en 1664. Die teksbespreking van "Apollo Smintheus" is aangevul met kort besprekings van twee gedigte wat intertekstueel met die Bekker-gedig skakel, naamlik "Die



klippe praat" en "Genesis" van P.J. Philander. Ter afsluiting is die postmodernistiese elemente in die Bekker-tekste nagegaan en is dit as historiografiese metagedig geïdentifiseer.

In hoofstukke 8-12 staan *Die heengaanrefrein* sentraal. Hutcheon se teoretisering oor historiografiese metafiksie word as model benut ten einde ondersoek in te stel na vier kwessies wat sy as kenmerkend van die postmodernistiese teorie en praktyk beskou, naamlik intertekstualiteit, parodie en die diskoerse van die geskiedenis; die problematiek van referensialiteit; die subjek en die representasie van subjektiwiteit; en laastens ideologiese implikasies en politieke dubbelkodering. Oor die bruikbaarheid al dan nie van hierdie model moet nou besin word.

### 13.2 Hutcheon se model as 'meesternarratief'

Dat Hutcheon se model vir die doel van hierdie studie gekies is, impliseer nie dat ek dit as die enigste geldige model beskou nie. Hutcheon (1988:20 en 229) waarsku ook herhaaldelik teen 'n totaliserende impuls en die 'mite van totaliteit'. Dit is juis een van die kontradiksies van die postmodernisme: terwyl dit die aandag vestig op kleiner narratiewe, kan dit self die gevaar loop om 'n meesternarratief te word - vergelyk Hutcheon (1988:20):

Whatever the cause, a poetics of postmodernism should try to come to grips with some of the obvious paradoxes in both theory and practice. Let me offer just a few more examples: one would be the contradiction or irony of Lyotard's [...] obviously meta-narrative theory of postmodernism's incredulity to meta-narrative [...] or Foucault's early anti-totalizing epistemic totalizations. These are typically paradoxical: they are the masterful denials of mastery, the cohesive attacks on cohesion, the essentializing challenges to essences, that characterize postmodern theory.

Net so is daar in die historiografiese metafiksie 'n inskribering én 'n ondermyning van 'n 'mimetiese' betrokkenheid by die wêreld 'daarbuite'. Uit my navorsing het dit ook vir my voorgekom asof die historiografiese metapoësie nie die eksterne wêreld verwerp nie, maar dit ook nie bloot aanvaar nie. Nuwe opvattinge oor realisme en referensialiteit word aangevul en gewysig deur 'n regstreekse konfrontering van die diskoerse van die letterkunde met dié van die geskiedenis. By die benutting van Hutcheon se model moet die selfweersprekinge van die postmodernisme dus in gedagte gehou word: dit aanvaar én weerlê die literêre en historiografiese konvensies; dit huldig én dit hekel; dit gebruik én dit misbruik.

### 13.3 'n Beoordeling van Hutcheon se model

Hutcheon se teoretisering het hier te lande groot belangstelling uitgelok in die prosakritiek. Na my wete is haar model nog nie sistematies op die Afrikaanse poësie of Afrikaanse gedigte toegepas nie. (Barnard 1991:117 bestempel Antjie Krog se *Lady Anne* wel as 'n voorbeeld van die historiografiese metafiksie, terwyl Abrahams 1998:63 die gedig as "metafiksionele historiografie" bespreek, maar nie Hutcheon se model benut nie.)

Ten einde haar model te ontwikkel, benut Hutcheon (1988) 'n verskeidenheid romans as demonstrasie materiaal: werke soos Salman Rushdie se *Shame*, D.M. Thomas se *The White Hotel*, Ishmael



Reed se *Mumbo Jumbo*, Robert Coover se *The Public Burning* en E.L. Doctorow se *The Book of Daniel*. Metodologies is dit uiteraard sinvol om so 'n stewige korpus tekste te betrek ten einde 'n algemene teorie voor te stel, wat Hutcheon die 'poëtika' van die postmodernisme noem. Hutcheon se doelstelling is dus nie diepsinnige besprekings van enkele tekste nie, maar die uitlig en bespreking van kenmerke wat sy as postmodernisties beskou. In sy benutting van Hutcheon se model maak John (1998:215 e.v.) ook van 'n groot hoeveelheid romans as demonstrasiemateriaal gebruik. John pas egter nie die Hutcheon-model sistematies toe nie, maar benut dit eerder as 'n vertrekpunt vir 'n analise van geselekteerde romans met behulp van 'n tematiese benadering, met die doel om na te gaan hoe dié romans met die literêre tradisie omgaan. Hierdie doelstelling hang saam met een van sy hoofbesware teen Hutcheon se teoretisering, naamlik dat sy nie die argitektuur-model stip navolg met betrekking tot die representasie van die geskiedenis nie. Waar dit in die argitektuur-model om die geskiedenis van die argitektuur as dissipline gaan, veral as tradisie, "verskuif die betekenis van 'geskiedenis' egter na die geskiedenis in die algemeen, oftewel geskiedskrywing as sodanig", wanneer Hutcheon na die letterkunde kyk, meen John (1998:224). Hierdie mening het ek in hoofstuk 2.4 probeer weerlê.

John (1998) se beklemtoning van die leemte in Hutcheon se model betreffende die literêre geskiedenis en die literêre tradisie hang myns insiens saam met 'n bepaalde opvatting van wat die letterkunde veronderstel is om te wees: 'n outonome estetiese gebied wat duidelik omhein is. So 'n omskrywing van die letterkunde strook myns insiens nie met postmodernistiese opvattinge en die postmodernistiese problematisering van grense nie (veral nie wat betref die 'grens' tussen die letterkunde en die geskiedenis nie). Aan hierdie problematisering het ek in hoofstuk 8 aandag bestee. Connor (1990:127) is selfs van mening dat Hutcheon se model geheel en al verskil van dié van Hassan en McHale, aangesien dit die onderliggende *essensie* van die literêre ondermyn. Volgens hom word die letterkunde nie in Hutcheon se teoretisering geopenbaar as "simply, transcendently itself" nie (Connor 1990:127), aangesien die historiografiese metafiksie altyd deel uitmaak van 'n groter stel diskursiewe praktyke, dit wil sê tale en linguistiese funksies wat gekondisioneer is deur hul verwantskap met spesifieke maatskaplike institusies, terwyl dit 'n groot rol speel in magsverhoudinge. Dit wil vir Connor selfs voorkom asof Hutcheon, net soos sekere ander teoretici, die oorskryding van genre- en dissipline-begrensing verwelkom, asook die infiltrasie van die geskiedenis in die letterkunde en die uitwis van die onderskeid tussen letterkunde en teorie<sup>1</sup>.

In my toepassing van Hutcheon se model het ek bevind dat gedigte soos "Apollo Smintheus" van Pirow Bekker 'n besinning oor die skryfproses omvat wat sowel die 'algemene' geskiedenis as die geskiedenis van die letterkunde (spesifiek die poësie) betref. Met die 'geskiedenis van die poësie' het ek egter nie in eerste instansie 'n streng lineêre of diachroniese geskiedenis in gedagte nie, dit wil sê nie die opeenvolging van verskillende literêre werke of van die hoogtepunte in die

<sup>1</sup> Dit is nie vir Connor (1990:128) duidelik in welke mate die beweerde ondermyning van die letterkunde in diens van enige werklike of effektiewe vorm van ondermyning is nie. Hier besin hy oor die rol van die letterkunde en letterkunde-onderig as institusie in die geesteswetenskappe.



Afrikaanse literatuurgeskiedenis as sodanig nie, maar eerder die wyse waarop die historiografiese metapoësie met bepaalde konvensies omgaan - konvensies wat sowel *gebruik* as *misbruik* word.

Waar ek egter nie met Hutcheon akkoord gaan nie, is haar gelykstelling van *historiografiese metafiksie* met *postmodernistiese fiksie*. Nie alle gedigte wat van postmodernistiese konvensies gebruik maak, toon myns insiens 'n opsigtelike bemoeienis met die historiese en die historiografiese nie. Op hierdie punt het ek reeds in hoofstuk 2.4 ingegaan. Ek reserveer dus die term *historiografiese metapoësie* vir daardie postmodernistiese gedigte wat sowel hul historiografiese as hul metapoëtiese identiteit vooropstel. Omdat Hutcheon in haar bespreking van die betrokke historiografies metafiksionele romans gebruik maak van vier sake wat sy as kenmerkend van die postmodernisme *as sodanig* beskou, sou haar model inderdaad wel toegepas kon word op tekste wat nie 'streng gesproke' as *historiografiese metapoësie* beskou kan word nie. In hierdie opsig kan haar model 'n nuttige leesbenadering wees in verdere ondersoek.

'n Beswaar wat teen die implementering van Hutcheon se model ingebring sou kon word, is dat die bespreking van die vier aspekte van intertekstualiteit, referensialiteit, subjektiwiteit en ideologiese implikasies aanleiding kan gee tot 'n fragmentering van die teksobjek. Die model 'dwing' die ondersoeker as 't ware om nie 'n teks nie lineêr volgens die stipleesmetode te bespreek nie. In die geval van 'n lang gedig soos *Die heengaanrefrein* kan daar boonop ook slegs met enkele teksfragmente gewerk word. Uiteraard kan so 'n ondersoek nie reg laat geskied aan die deurlopende ontwikkeling in die gedig nie. Om rekenskap te gee van die lyn van die gedigbetoog en die wyse waarop daar in *Die heengaanrefrein* besin word, met argument en teenargument, hipotese en afleiding, moet 'n ander soort invalshoek gekies en 'n ander soort leesbenadering gevolg word - wat nie die doelstelling met hierdie studie is nie. Die bespreking van tersaaklike teksfragmente is 'n aanvaarde akademiese praktyk. So werk Boshoff (1991) en Abrahams (1998) met aspekte en fragmente van *Die heengaanrefrein*, nie met die teksgeheel nie. Dat daar binne postmodernistiese konteks juis waardering vir fragmentering bestaan, eerder as vir die organiese geheel (Sarup 1993: 147 e.v.), hang saam met Lyotard se verwerping van meesternarratiewe. Deur enkele elemente of fragmente uit 'n teksgeheel te haal, kan daar tot *ander* afleidings en gevolgtrekkings gekom word as wanneer die totaliteit van die teks benader word. Wanneer die geïsoleerde fragmente saamgevoeg word (soos wat 'n allegoris doen - Sarup 1993:148), kan daar tot 'n andersoortige 'betekenis' gekom word.

Dat daar gevare verbonde is aan fragmentering blyk uit byvoorbeeld die praktyk van die post-strukturaliste: hul beklemtoning van fragmentering lei daartoe dat hulle nie 'n 'eenheid' raak sien waaraan hulle die fragmente kan 'meet' nie - vandaar hul neiging tot relativisme (Sarup 1993:186). Wanneer daar dan na enkele fragmente van *Die heengaanrefrein* gekyk word ten einde Hutcheon (1988) se model toe te pas en te toets, moet die konteks steeds in ag geneem word. Dit geld sowel die gedig- as die sosio-politieke konteks. Die doelstelling met Hutcheon (1988) se model is



duidelik nie om tekste vanaf die openingsin tot by die slot stelselmatig te bespreek nie. Waar Hutcheon (1988) in die ontwikkeling en demonstrasie van haar model telkens in afsonderlike hoofstukke met 'n aantal romans werk ten opsigte waarvan sy dan die vier aspekte bespreek, het ek in die toepassing van die model dieselfde prosedure gevolg, maar wel ten opsigte van 'n enkelteks. Ten einde die gevare van fragmentering te sistap, bied ek in hoofstuk 8.2.1 'n "fragmentariese narratief" van die gedig aan; in die fragmentbesprekings self word gereeld na ander dele van die gedig en na ander hoofstukafdelings van my proefskrif verwys ('n tegniek wat metodologies sin maak, maar wat myns insiens soms stilisties verswarend kan aandoen).

Omdat Hutcheon se sogenaamde hibridiese model nie rigied is nie, kon ek in navolging van haar ook die teoretisering van ander navorsers oor die postmodernisme betrek. Hierdeur is ek in staat gestel om veral rekenskap te gee van die verhouding tussen poststrukturalisme en postmodernisme (in die besonder in hoofstuk 7). Die hipotese dat die postmodernisme ander soorte vrae ten opsigte van 'n teks stel as wat die poststrukturalisme en die modernisme sou kon doen en dat dit tot andersoortige interpretasies sou kon lei (hoofstuk 1), is deur die teksanalises geverifieer. Die postmodernistiese leesbenadering het my in staat gestel om aan ander aspekte aandag te bestee as wat die geval sou wees met 'n modernistiese, strukturalistiese of poststrukturalistiese benadering: sake soos die uitdying van intertekstuele netwerke, die gemarginaliseerde posisie van vroue en swartmense, die kompleksiteit van die werklikheid 'daarbuite' en die representasies van daardie werklikheid (of werklikhede) en die ideologiese implikasies van die representasies van die geskiedenis. Deur veral die nosie van die dubbelgekodeerdheid van die postmodernisme is ek in staat gestel om verskillende lesersposisies in te neem, om selfs kontradiktoriese interpretasies te onderneem (hoofstuk 12). Hierdeur het ek onder die indruk gekom van die ideologiese en politieke potensiaal van die historiografiese metapoësie. Tekste soos *Die heengaanrefrein* gaan nie op in hul eie estetiese status nie, maar toon 'n duidelike dimensie van etiese verantwoordelikheid.

### 13.4 Verdere ondersoeke

My ondersoek na *postmodernisme en poësie* het aangetoon dat daar ruim geleentheid is vir verdere navorsing oor die onderwerp. Eerstens sou Helize van Vuuren (1998 en 1999) se poging tot die akkommodering van die postmodernisme in die Afrikaanse poësiegeskiedenis verder gevoer kon word. Haar hipotese dat die postmodernisme nie 'n bruikbare periodiseringsinstrument is ten opsigte van die Afrikaanse poësie nie, sou getoets kon word aan die hand van 'n gesistematiseerde historiografiese beskrywing van ontwikkelinge oor die afgelope paar dekades heen.

'n Tweede (verwante) moontlike navorsingsonderwerp behels die resepsie van die Amerikaanse postmodernisme in die Afrikaanse poësie (of in die letterkunde as geheel), in navolging van Ruiter (1991) se ondersoek na die resepsie van die Amerikaanse postmodernisme in Nederland en Duitsland. In die proses sal rekenskap gegee moet word van die invloed van sosio-politieke ontwikkelinge, onder meer wat betref die boikotjare. Was Afrikaanse digters werklik in hierdie tyd



meer aangewese op die kultuurenergie wat Suid-Afrika vanuit die Verenigde State oorspoel het, soos wat Van Heerden (1997:34) ten opsigte van Suid-Afrikaanse intellektuele in die algemeen beweer? In só 'n studie sou die ooreenkomste en verskille tussen die Suid-Afrikaanse situasie en dié van Noord- en Suid-Amerika en die Lae Lande vasgestel kon word. Uit my navorsing wil dit byvoorbeeld voorkom asof die postmodernisme sneller ingang gevind het in die Suid-Afrikaanse literêre diskoers as wat die geval is in dié van Nederland.

'n **Derde** moontlike ondersoeksgebied het betrekking op *Die heengaanrefrein* self, en wel ten opsigte van die kritiek wat die teks lewer op die hele projek van die Verligting en die moderniteit. Filosofiese intertekste sou ook nagegaan kon word. (Soos wat in 'n voetnoot in hoofstuk 12 gesê word, is teoretisering oor die postmodernisme in die filosofie buite my beskouing - nie net omdat dit buite die ondersoekkader van 'n studie oor *postmodernisme en poësie* val nie, maar ook omdat ek my nie as bevoeg op hierdie gebied beskou nie.) Die ondersoeksmoontlikhede na *Die heengaanrefrein* is nie uitgeput deur die onderhawige studie en dié van Boshoff (1991) en Abrahams (1992) nie. (Waar eersgenoemde hoofsaaklik simbolisties en strukturalisties te werk gaan, benut laasgenoemde die postkolonialisme as kader.) Boshoff se ondersoek na die simbole in die teks sou verder gevoer kon word ten einde vas te stel of die teks 'neo-simbolisties' genoem kan word; die teks is immers sterk 'universaliserend' en mistifiserend. Die verskille tussen die modernistiese en postmodernistiese hantering van simbole verdien ook aandag.

**Laastens:** My besinning oor die rol wat die literêre teorie in die onderrigsituasie speel, na aanleiding van Hugo Brems se onderwysmetodiek (hoofstuk 5.6), sou uitgebrei kon word deur aandag te bestee aan die moontlikhede en bruikbaarheid van die postmodernisme as leesstrategie in die letterkunde-onderrig op sekondêre en tersiêre vlak en selfs van die sinvolheid en uitvoerbaarheid van 'n postmodernistiese onderrigmetodiek. Aan hierdie sake bestee Connor (1990:128), Van Bastelaere (1991:113-115) en Marshall (1992) aandag.

### 13.5 Gevolgtrekkings

Die toepassing van Hutcheon se 'postmodernistiese' model het my in staat gestel om tot insigte te kom en afleidings te maak wat nie noodwendig met behulp van 'n ander model of leesstrategie bereik sou kon word nie. Een van die gevolgtrekkings waartoe gekom is, is dat daar opmerklike verskille bestaan tussen 'n modernistiese en 'n postmodernistiese hantering van intertekstualiteit; in hierdie verband staan parodiëring sentraal (hoofstuk 9). Voorts bied die model 'n teenwig teen die Derridiaanse en Barthesiaanse tekstualiteitsopvattinge, waarvolgens alles teks en konstrue is (hoofstuk 10). Hutcheon se bespreking van die problematisering van referensialiteit in eietydse romans kan die navorser sensitief maak vir die verhoudinge tussen diskoers en mag. Deur aandag te skenk aan die hele kwessie van subjektiwiteit (hoofstuk 11), kan 'n onderzoeker voorts bewus gemaak word van 'n teks se hantering van sake soos gender en die rasseproblematiek. Hutcheon se teorie van dubbelkodering blyk besonder waardevol te wees by die hantering van selfweersprekinge



en aporias in 'n teks (hoofstuk 12). Deurdat dit die ondersoeker toelaat om verskillende subjekposisies in te neem, kan besin word oor die wyse waarop betekenis-toekenning geskied en oor die vermoë van postmodernistiese tekste om uiteenlopende interpretasies te akkommodeer - aan sowel die linker- as die regterkant van die politieke spektrum.

### 13.6 'n Eties verantwoordelike lees- en leefpraktyk?

In sy *Intimations of Postmodernity* (1992) betoog Zygmunt Bauman dat die etiek tydens die moderniteit as 't ware gemarginaliseer is deurdat alles wetmatig gereguleer is en deurdat dit wat nie beheerbaar was nie, beperk is tot die private sfeer (vgl. Cilliers 1997). Hierteenoor geniet etiese kwessies groot aandag in die postmoderne era. In *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality* skryf Bauman (1995:43) as volg:

One might say that postmodernity is an 'era of morality' in one sense only: *thanks to the 'disocclusion' - the dispersal of ethical clouds which tightly wrapped and obscured the reality of moral self and moral responsibility - it is possible now, nay inevitable, to face the moral issues point-blank, in all their naked truth, as they emerge from the life experience of men and women, and as they confront moral selves in all their irreparable and irredeemable ambivalence.*

Die afwesigheid van 'n enkele gesagsbron wat etiese gedrag reguleer, lei in die postmoderniteit daartoe dat daar nie meer *algemene* gedragsreëls bestaan nie. Morele verantwoordelikhede verskuif nou na die individu self, wat etiese doelwitte slegs kan bereik deur onderhandeling en dialoog. Op hierdie manier word die outonomie van die morele subjek of agent versterk. Selfbeheer, selfrefleksie en selfevaluasie word nou belangrike aktiwiteite. Aangesien die 'postmoderne subjek' moet kies tussen beginsels wat ewe goed (of ewe swak) begrond is, moet hy en sy verantwoordelikheid vir hul keuses aanvaar. Dit impliseer dat die subjek morele vaardighede moet ontwikkel. Ek is van mening dat historiografiese metagedigte soos *Die heengaanrefrein* deur hul onderskeie narratiewe belangrike bydraes kan lewer tot die ontwikkeling van sodanige vaardighede. Soos wat Kibedi Varga (1993:14) dit stel

De postmoderne mens vindt zichzelf in het verhaal, dus moet het verhaal hem ook de middelen aanreiken om zijn morele houding te reconstrueren. De universele ethiek die door Kant voor de Verlichtingsideologie werd geformuleerd, wordt vervangen door de narratieve ethiek: volgens McIntyre, die op de Aristotelische psychologie teruggrijpt, bepaalt het individuele levensverhaal de concrete standpunten van het individu.

Met hierdie studie het ek probeer om 'n bydrae te lewer tot die diskoers oor *posmodernisme en poësie*. Die hoofdoelstelling was 'n ondersoek na die bruikbaarheid van 'n postmodernistiese model by die lees van die Afrikaanse poësie. Die term *lees* is hier in die breedste sin van die woord opge- neem sodat 'n verskeidenheid aktiwiteite soos teoretisering, (literêre) historiografie, periodisering, antologisering en onderrig naas interpretasie daarby ingesluit is. Die teksbesprekings self wil nie finale, afsluitende interpretasies wees nie, maar hulle wil blyke gee van 'n bewustheid van hul hipotetiese, voorlopige aard. Hierdie ondersoek staan dus in die geheel in die teken van 'n postmodernistiese metodiek van bevraagtekening en betwyfeling: "De omnibus dubitandum".



## BRONNELYS<sup>1</sup>

- Abrams, M.H. 1953. *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- Abrahams, Fernel. 1992. *Die rol van die egosentriese outeur in die poësie van Antjie Krog, met spesifieke verwysing na Lady Anne (1989)*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Abrahams, Fernel. 1998. *Poësie en die politiek van die postmodernisme. 'n Ondersoek na die postmodernistiese poësie van Wilma Stockenström*. Ongepubliseerde D.Phil.-proefskrif. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Albertyn, C.F. (red.). 1956. *Die Afrikaanse kinderensiklopedie*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Allen, Donald M. (red.) 1960. *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove & London: Evergreen.
- Allen, Donald en George F. Butterick (reds.). 1982. *The Postmoderns. The New American Poetry Revised*. New York: Grove.
- Altieri, Charles. 1973. From Symbolist Thought to Immanence. *The Ground of Postmodern American Poetics. boundary 2. a journal of postmodern literature and culture* 1(3):605-641.
- Altieri, Charles. 1988. John Ashbery and the Challenge of Postmodernism in the Visual Arts. *Critical Inquiry* 14:805-830.
- Anbeek, Ton. 1990. *Geschiedenis van de Nederlandse literatuur tussen 1885 en 1985*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Anker, Robert. 1989. *Goede manieren. Een episodisch gedicht*. Amsterdam: Querido.
- Ankersmit, F.R. 1983. *Narrative Logic. A Semantic Analysis of the Historian's Language*. The Hague, Boston & London: Martinus Nijhoff.
- Ankersmit, F.R. 1986. De chiastische verhouding tussen literatuur en geschiedenis. *Spektator* Oktober: 101-120.
- Ankersmit, F. R. 1989. *Historiography and Postmodernism*. Wesleyan University. P. 137-153.
- Anoniem. 1988. Besinning oor Hugenate. *Die Volksblad*. 10 September.
- Bakhtin, M.M. 1984 (1968). *Rabelais and his World* (vert. Hélène Iswolsky). Bloomington: Indiana University Press.
- Bakhtin, M.M. 1990 (1981). *The Dialogic Imagination. Four Essays* (red. M. Holquist, vert. Caryl Emerson & Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Bakhtin, Mikhail. 1988 (1940). From the Prehistory of Novelistic Discourse. In: Lodge, David (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 124-156.
- Baraka, Amiri. 1994 (1960). How You Sound?? In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 645.
- Barnard, Lianne. 1991. *Postmodernistiese perspektiewe op biografiese gedigte*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Port Elizabeth: Universiteit van Port Elizabeth.

<sup>1</sup>

By verwysings na woordeboeke en ensiklopedieë word die algemene 'gebruiksname' of akronieme meestal in hierdie proefskrif gehanteer; in die bronnelys verskyn die boeke onder die name van die outeurs: (*Afrikaanse kinderensiklopedie* (Albertyn 1956), *Afrikaanse etimologieë* (Boshoff en Nienaber 1967), *Bybelse ensiklopedie* (Gispén, Oosterhoff et al. 1975), *Encyclopaedia Britannica* (Preece et al. 1967), HAT (Odendaal et al. 1985 en 1994), *Nasionale woordeboek* (De Villiers et al. 1988), *Reader's Digest Atlas of the World* (Pope et al. 1987), *Reader's Digest Illustrated History of South Africa* (Oakes 1988), Roberts (Maclean 1985), SESA (Potgieter 1970-1975), *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek* (De Kock en Krüger 1986), *Tweetalige woordeboek* (Bosman, Van der Merwe en Hiemstra 1984), Van Dale (Kruyskamp 1982), Van Gorp (Van Gorp et al. 1991), *Verklarende Afrikaanse woordeboek* (Labuschagne en Eksteen 1993), *Verklarende Bybel* (Van Zyl 1989), WAT (Schoonees 1970), Webster (Gove et al. 1966).



- Barthes, Roland. 1972 (1964). *Critical Essays* (vert. Richard Howard). Evanston: Northwestern University Press.
- Barthes, Roland. 1974 (1957). *Mythologies* (vert. Annette Lavers). London: Jonathan Cape.
- Barthes, Roland. 1977 (1975). *Roland Barthes* (vert. Richard Howard). London & Basingstoke: Macmillan.
- Barthes, Roland. 1984 (1977). *Image Music Text. Essays Selected and Translated by Stephen Heath*. London: Fontana.
- Barthes, Roland. 1990a (1967). *The Fashion System* (vert. Matthew Ward & Richard Howard). Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Barthes, Roland. 1990b (1973). *S/Z* (vert. Richard Miller). Oxford: Basil Blackwell.
- Baudrillard, Jean. 1988 (1987). *Ecstasy of Communication* (vert. Bernard & Caroline Schutze; red. Sylvère Lotringer). New York: Semiotext(e), Columbia University.
- Bauman, Zygmunt. 1992. *Intimations of Postmodernity*. London: Routledge.
- Bauman, Zygmunt. 1995. *Life in Fragments. Essays in Postmodern Morality*. London: Routledge.
- Beckett, Samuel. 1964. *How It Is*. London: John Calder.
- Beheerraad, Hugenote-monument. s.a. *Die simboliese betekenis van die Hugenote-monument te Franschhoek*. Inligtingstuk met foto. Franschhoek.
- Beheerraad, Hugenote-monument. s.a. *Hugenote-gedenkmuseum Franschhoek*. Brosjyre met kleurafdrucke. Franschhoek.
- Bekker, Pirow. 1970. *Die titel in die poësie. Proefskrif goedgekeur vir die graad D.Litt. et Phil. aan die Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg, 1968*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- Bekker, Pirow. 1978. *Definisies deur die bloed*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bekker, Pirow. 1993. *Rasuur*. Kaapstad: Tafelberg.
- Bernstein, Charles. 1994 (1980). *Semblance*. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 676-679.
- Bertens, Hans. 1986. The Postmodern *Weltanschauung* and its Relation with Modernism: An Introductory Survey. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 9-52.
- Bertens, Hans. 1991. Postmodern Culture(s). In: Smyth, Edmund J. (red.). *Postmodernism and Contemporary Fiction*. London: B.T. Batsford. P. 122-137.
- Bertens, Hans. 1995. *The Idea of the Postmodern. A History*. London & New York: Routledge.
- Bertens, Hans en Theo D'haen. 1988. *Het postmodernisme in de literatuur. Synthese*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Bisschof, Anna-Marie. 1992. Anekdote. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 12-13.
- Bleek, W.H.I. en L.C. Lloyd. 1911. *Specimens of Bushman Folklore*. London: George Allen.
- Bloom, Harold. 1988 (1975). Poetic Origins and Final Phases. In: Lodge, David (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 241-252.
- Böeseke, A.J. 1966. *Die Nuusbode*. Kaapstad & Bloemfontein: Nasou.
- Böeseke, A.J. 1969 (1968). Die koms van die blankes onder Van Riebeeck. Die vestiging van die blankes onder die Van der Stels. Die geheime en bekoring van Afrika. In: Muller, C.F.J. (red.). *Vyfhonderd jaar Suid-Afrikaanse geskiedenis*. Pretoria & Kaapstad: Academica. P. 17-51.
- Böeseke, A.J. 1986 (1972). Van der Stel, Wilhem Adriaen (Willem Adriaan). In: De Kock, W.J. en D.W. Krüger (hoofreds.). *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*. Vol. 2:801-804.



- Borré, Jos. 1991. Registreren met verwondering. De jaren 80. In: Buekenhoud, Paul. *Nieuwe namen. Over de nieuwkomers in de Vlaamse literatuur, periode 1980-1990*. Brussel: Paleis vzw. P. 30-36.
- Boshoff, Ronell. 1991. 'n Vergelykende ondersoek na die ooreenkomstige beeldgebruik in "Groot ode" van N.P. van Wyk Louw en *Die heengaanrefrein* van Wilma Stockenström. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Boshoff, S.P.E. en G.S. Nienaber. 1967. *Afrikaanse etimologieë*. Pretoria: Die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns.
- Bosman, D.B., I.W. van der Merwe en L.W. Hiemstra. 1984 (1931). *Tweetalige woordeboek. Bilingual Dictionary*. Kaapstad: Tafelberg.
- Botha, Elize. 1988. "... 'n skone spieël, gekraak, gebreek...". Breyten Breytenbach se "bespieëlende notas van 'n roman. *Mouir* (1983) as versplintering van 'n tradisie. *JLS/TLW* 4(4):404-416.
- Botha, Jaco. 1999 *Sweisbril*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Bradbury, Malcolm en James McFarlane. 1985. The Name and Nature of Modernism. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane (reds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 19-55.
- Brems, Hugo. 1981. *Al wie omziet. Opstellen over Nederlandse poëzie 1960-1980*. Antwerpen en Amsterdam: Elsevier Manteau.
- Brems, Hugo. 1984. Ontwikkelingen in de poëzie na zestig. In: Anbeek, Ton (red.). *Nederlandse literatuur na 1830*. S.l.: Stichting Teleac / BRT-Instructieve Omroep. P. 171-176.
- Brems, Hugo. 1986. *De rentmeester van het paradijs. Over poëzie*. Antwerpen: Manteau.
- Brems, Hugo. 1991. *De dicther is een koe. Over poëzie*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Brems, Hugo. 1993a. Eind 1950. Hugo Claus vertrekt naar Parijs. Contacten tussen experimentele schilders en schrijvers. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 721-727.
- Brems, Hugo. 1993b. Vlaamse literatuur. Poëzieopvattingen in Vlaanderen. *Maatstaf* 41(10-12):21-31.
- Brems, Hugo. 1993c. Woord vooraf. In: Claes, Paul et al. *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*. Leuven: PLEK vzw. P. v-vi.
- Brems, Hugo. 1994. *College Poëzietheorie (Eerste Licentie Germaanse Talen)*. Persoonlike aantekeninge, afgeneem tydens tutoriaalperiodes, Februarie tot Mei. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- Brems, Hugo en Dirk de Geest (samest.). 1991. 'Opener dan dicht is toe'. *Poezie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven & Amersfoort: Acco.
- Bressler, Charles E. 1994. *Literary Criticism. An Introduction to Theory and Practice*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- Breytenbach, Breyten. 1983. *Eklips. Die derde bundel van die ongedanse dans*. Emmarentia: Taurus.
- Breytenbach, Breyten. 1990. *Soos die so. Toktokkie se nagregister*. Johannesburg: Taurus.
- Brink, André P. 1987. *Vertelkunde. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria & Kaapstad: Academica.
- Brink, André P. 1988. Die postmodernistiese roman. 'n Skakel met die 18de eeu? *JLS/TLW* 4(4):378-393.
- Brink, André P. 1992. *Postmodern Fiction. Winter School Lectures*. Persoonlike aantekeninge. Cape Town: University of Cape Town.
- Brink, André P. 2000. Die duisend-en-tweede dag. T.T. Cloete-erelesing. Potchefstroom, September 1999. *Stilet* 12(1):63-75.
- Brooks, Cleanth. 1949 (1947). *The Well-Wrought Urn. Studies in the Structure of Poetry*. London: Dennis Dobson.



- Brooks, David. 1991 (1990). *Modernism*. In: Coyle, Martin, Peter Garside, Malcolm Kelsall & John Peck. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge. P. 119-130.
- Burger, Willie. 1993. Van "lag vir die waarheid" tot "postmodernistiese hoop". *Tydskrif vir Letterkunde* 31(4):21-33.
- Burger, Willie. 1994. Postmodernisme. Doelgerig of vrolike fuif? 'n Polisieroman en 'n moorddroom. *Literator* 15(1):59-71.
- Burger, Willie. 1995a. Die (on)bruikbaarheid van die term "post-modernisme" vir die lees en periodisering van die Afrikaanse literatuur. In: Hattingh, Marion en Hein Willemse (reds.). *Vernuwung in die Afrikaanse letterkunde*. Bellville: ALV. P. 59-69.
- Burger, Willem. 1995b. *Postmodernisme in resente Afrikaanse romans*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Potchefstroom: Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys.
- Cage, John. 1994 (1982). *From Themes & Variations*. In: Hoover, Paul. *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 621-626.
- Calinescu, Matei. 1986. Postmodernism and Some Paradoxes of Periodization. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Post-modernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 239-254.
- Calinescu, Matei. 1987 (1977). *Five Faces of Modernity. Modernism Avant-Garde Decadence Kitsch Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Cameron, Trewhella en S.B. Spies (reds.). 1988 (1986). *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau; Johannesburg: Southern.
- Carroll, Lewis. 1968 (1865). *Alice deur die spieël* (vert. André P. Brink). Kaapstad en Pretoria: Human & Rousseau.
- Castaneda, Carlos. 1983 (1971). *A Separate Reality*. Middlesex: Penguin Books.
- Cilliers, Paul. 1997. *Modernisme en postmodernisme*. Lesingreeks. Persoonlike aantekeninge. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Cirlot, J.E. 1982 (1962). *A Dictionary of Symbols* (vert. Jack Sage). New York: Philosophical Library.
- Claes, Paul, Christine D'haen, Charles Ducal, Stefan Hertmans, Erik Spinoy, Dirk van Bastelaere en Peter Verhelst. 1993. *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*. Leuven: PLEK vzw.
- Cloete, T.T. 1974. *Skrywers in beeld nr. 1. N.P. van Wyk Louw. 11 Junie 1906-18 Junie 1970*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- Cloete, T.T. 1985. Die ontleding van 'n gedig: "Die eland" (Wilma Stockenström). In: Cloete, T.T., Elize Botha en Charles Malan (reds.). *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 177-191.
- Cloete, T.T. 1992. Literatuurgeskiedskrywing. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 262-270.
- Coertzen, Pieter. 1969. *Die Franse Hugenote. 'n Inleidende studie tot hulle koms na Suid-Afrika in 1688*. Ongepubliseerde M.Th.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Coertzen, Pieter. 1988a. *Die Hugenote van Suid-Afrika 1688-1988*. Kaapstad: Tafelberg.
- Coertzen, P. 1988b. *Post tenebras lux. Die Hugenote in Suid-Afrika. Hulle koms, vestiging en invloed (1688-1988)*. Potchefstroom: Instituut vir Reformatoriese Studie.
- Coetzee, Ampie. 1990. *Letterkunde & krisis. 'n Honderd jaar Afrikaanse letterkunde en Afrikaner-nasionalisme*. Bramley: Taurus.
- Coetzee, Ampie en Hein Willemse (samest.). 1989. *I Qabane Labantu. Poetry in the Emergency. Poësie in die noodtoestand*. Bramley: Taurus.
- Coetzee, J.M. 1986. *Foe*. Johannesburg: Ravan.



- Cohen, Ralph. 1989. Do Postmodern Genres Exist? In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern Genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press. P. 11-27.
- Collins, Michael. 1987. *Towards Post-Modernism. Design Since 1851*. London: The Trustees of the British Museum.
- Connor, Steven. 1990 (1989). *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Basil Blackwell.
- Conradie, Elizabeth. 1934. *Hollandse skrywers uit Suid-Afrika. 'n Kultuur-historiese studie. Deel I (1652-1875)*. Pretoria: J.H. de Bussy & Kaapstad: H.A.U.M. v/h J. Dusseau.
- Cottingham, John. 1993. *A Descartes Dictionary. The Blackwell Philosopher Dictionaries*. Oxford: Blackwell.
- Cuddon, J.A. 1985 (1977). *A Dictionary of Literary Terms*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Culler, Jonathan. 1975. Towards a Theory of Non-genre Literature. In: Federman, Raymond (red.). *Surfiction. Fiction now... and Tomorrow*. Chicago: Swallow Press. P. 255-262.
- Culler, Jonathan. 1980 (1975). *Structuralist Poetics. Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan. 1983a (1981). *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. London, Melbourne & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Culler, Jonathan. 1983b. *Barthes*. Glasgow: Fontana.
- Davidson, Michael. 1987. Palimtext. Postmodern Poetry and the Material Text. *Genre* 20(3-4):307-327.
- Davidson, Michael. 1989. Palimtext. Postmodern Poetry and the Material Text. In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern Genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press. P. 75-95.
- De Beauvoir, Simon. 1957 (1952). *The Second Sex* (red. en vert. H.M. Parshley). New York: Alfred A. Knopf.
- De Conick, Herman. 1992. *De flaptekstlezer*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- De Geest, Dirk. 1993. 5 April 1989. Hugo Claus viert zijn zestigste verjaardag. Poëzie, poëzie-opvattingen en publieke belangstelling in Vlaandere. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 867-871.
- Degenaar, J.J. 1990. Intertekstualiteit. In: Malan, Charles en G.A. Jooste: *Onder andere. Die Afrikaanse letterkunde en kulturele kontekste*. ALV-publikasiereeks 4. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Degenaar, Johan. 2000. Kultuurimperialisme is 'n konstante bedreiging vir 'n pluraliteit van kultuur en tale. *Die Burger*, 31 Maart.
- De Goede, Ronel (samest.). 1993. *Skoop. 'n Woordverwerkingspeletjie vir die beginner*. Kaapstad: Tafelberg.
- De Graef, Ortwin. 1994. *Single Stroke of Genius. Doing without Derrida*. Lesing, Belgies-Nederlandse Derrida-werkgroep. Leuven: Katholieke Universiteit van Leuven.
- Den Haerynck, Jean-Paul. 1994a. Dirk van Bastelaere. Virtuele poëzie. *Poëziekrant* 5(11):37-42.
- Den Haerynck, Jean-Paul. 1994b. Postmoderne poëzie in Vlaanderen. *Van Twist met ons tot Plejade. Poëziekrant* 5(11):27-36.
- De Jong, Marianne. 1992. Feminisme. In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 123-128.
- De Kock, W.J. en D.W. Krüger (hoofreds.). 1972. *Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek. Suid-Afrikaanse biografiese woordeboek*. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- De Lange, A.M. 1992. Representasie. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 427-429.



- Derrida, Jacques. 1976 (1967). *Of Grammatology* (vert. Gayatri Chakravorty Spivak). Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Derrida, Jacques. 1979. Living On: Borderlines. In: Bloom, Harold *et al.* *Deconstruction and Criticism*. New York: Seabury.
- Derrida, Jacques. 1981a. *Dissemination* (vert. Barbara Johnson). Chicago: University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1981b. The Law of Genre. *Critical Inquiry* 7:55-81.
- Derrida, Jacques. 1987. *The Post Card. From Socrates to Freud and Beyond* (vert. Alan Bass). Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. 1988a (1966). Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences. In: Lodge, David (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 108-123.
- Derrida, Jacques. 1988b (1977). *Limited Inc.* Evanston: Northwestern University Press.
- De Villiers, M., J. Smuts, L.C. Eksteen en R.H. Gouws. 1988 (1967). *Nasionale woordeboek. Afrikaanse woordverklaring*. Kaapstad & Pretoria: Nasou.
- De Vleeschauwer, C.A.M. 1989. *Die Vlaamse Hugenote*. Randse Afrikaanse Universiteit: Publikasie-reeks van die J.M. Missak-sentrum vir die bevordering van Vlaamse en Armeense kultuur.
- De Vries, Ad. 1976 (1974). *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam & London: North Holland.
- D'haen, Theo. 1980. Olson, Charles. In: Bachrach, A.G.H. *et al.* *Moderne encyclopedie van de wereld-literatuur*. Haarlem: De Haan & Antwerpen: De Standaard. P. 66.
- D'haen, Theo. 1986. Postmodernism in American Fiction and Art. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 211-232.
- Die Bybel. 1983. Nuwe vertaling. Kaapstad: Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- Dovey, Teresa. 1988. Allegory vs Allegory. The Divorce of Different Modes of Allegorical Perception in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*. *JLS/TLW* 4(2):133-143.
- Dovey, Teresa. 1989. The intersection of postmodern, postcolonial and feminist discourse in J.M. Coetzee's *Foe*. *JLS/TLW* 5(2):119-133.
- Drikkonings, F., J. Fontijn *et al.* 1991. *Historische Avantgarde. Programmatiese tekste van het Italiaans Futurisme, het Russies Futurisme, Dada, Het Constructivisme, Het Surrealisme, Het Tsjeggies poëtisme*. Amsterdam: Huis aan De Drie Grachten.
- Du Perron, E. 1955. *Verzameld werk*. Vol. I: *Parlando en Poging tot afstand*. Amsterdam. G.A. van Oorschot.
- Du Plessis, E.P. 1981 (1979). *Die Kennis gids tot moderne Afrikaans*. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Human & Rousseau.
- Du Plooy, Heilna. 1986. *Verhaalteorie in die twintigste eeu*. Durban: Butterworth.
- Du Plooy, Heilna. 1992a. Einfache Formen. In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 89-91.
- Du Plooy, Heilna. 1992b. Vervreemding. In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 567-568.
- Eagleton, Terry. 1983. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, Umberto. 1984 (1983). *Reflections on The Name of the Rose* (vert. William Weaver). London: Martin Secker & Warburg.
- Eliot, T.S. 1981 (1919). Tradition and the Individual Talent. In: Lodge, David (red.). *20th Century Literary Criticism. A Reader*. London & New York: Longman. P. 71-77.



- Even-Zohar, I. 1990. Polysystem Studies. *Poetics Today* 11(1):1-268.
- Eybers, Elisabeth. 1990. *Versamelde gedigte*. Kaapstad: Human & Rousseau en Tafelberg.
- Fiedler, Leslie. 1975 (1967). Cross the Border - Close That Gap. Post-Modernism. In: Cunliffe, Marcus (red.). *American Literature Since 1900*. London: Barrie & Jenkins. P. 344-366.
- Fokkema, Douwe W. 1984. *Literary History, Modernism, and Postmodernism (The Harvard University Erasmus Lectures, Spring 1983)*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Fokkema, Douwe. 1986a. Preliminary Remarks. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 1-8.
- Fokkema, Douwe. 1986b. The Semantic and Syntactic Organization of Postmodernist Texts. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 81-98.
- Fokkema, Douwe en Hans Bertens. 1986. Foreword. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. vii-x.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch. 1984. *Het modernisme in de Europese letterkunde*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Fokkema, Douwe en Elrud Ibsch. 1992. *Literatuurwetenschap & cultuuroverdracht*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Fokkema, Redbad. 1996. Van kwade reuk tot wierook. Postmodernisme in Nederlandse poëzie sinds 1960. *Maatstaf* 44(6):21-36.
- Foster, Hal (red.). 1985 (1983). *Postmodern Culture*. London & Sydney: Pluto.
- Foster, P.H. 1987. *Die dier as teken in Wilma Stockenström se Monsterverse*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, P.H. 1993a. Die roman as meertalige lag. Die diskoers in Wilma Stockenström se *Abjater wat so lag*. *JLS/TLW* 9(3/4):326-338.
- Foster, P.H. 1993b. *Pirow Bekker se Rasuur*. Radio-bespreking, *Skrywers en boeke*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, P.H. 1994. "Want hy monitor op 'n skerm". Skrywer en rekenaar. *Stilet* 6(1):111-122.
- Foster, P.H. 1995. Die jagter as teiken. "Die eland" van Wilma Stockenström. *Poësiegids, Onderwysersimposium*. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, P.H. 1997. Oor motte, drie myte en 'n groterige kwer. Lettie Viljoen se roman *Karolina Ferreira* en Wilma Stockenström se *Monsters* 45. Ongepubliseerde referaat, Vrouesimposium. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Foster, P.H. en F.R. Gilfillan. 1989. Die totem as teiken. Wilma Stockenström se verleë kluisenaarskrap. *Stilet* 2:37-52.
- Foster, Ronel en Louise Viljoen (samest.). 1997. *Poskaarte. Beelde van die Afrikaanse poësie sedert 1960*. Kaapstad: Tafelberg en Human & Rousseau.
- Foucault, Michel. 1970. *The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences*. New York: Pantheon.
- Foucault, Michel. 1972. *The Archaeology of Knowledge and the Discourse on Language* (vert. A.M. Sheridan Smith). New York: Pantheon.
- Foucault, Michel. 1984 (1976). *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction* (vert. Robert Hurley). Harmondsworth, Middlesex: Penguin.



- Foucault, Michel. 1986 (1969). What is an Author? In: Rabinow, Paul. *The Foucault Reader*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 101-120.
- Foucault, Michel. 1988 (1969). What is an Author? In: Lodge, David (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 197-210.
- Foulkes, A.P. 1983. *Literature and Propaganda*. London & New York: Methuen.
- Friedman, Melvin J. 1985 (1976). The Symbolist Novel. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane (reds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 453-466.
- Fritz, Dawn. 1998. "Waar eeue wegtik met elke oomblik". *Fin de siècle-intertekste in die poësie van Johann de Lange*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Gelpi, Albert. 1990. The Genealogy of Postmodernism. Contemporary American Poetry. *The Southern Review* 26(3):517-541. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Gerits, Joris. 1984. Poëzie in de jaren vijftig. In: Anbeek, Ton et al. *Nederlandse literatuur na 1830*. S.l.: Stichting Teleac / BRT-Instructieve Omroep. P. 162-168.
- Gerwel, G.J. 1985. Van Petersen tot die hede. 'n Kritiese bestekopname. In: Smith, Julian F., Alwyn van Gensen en Hein Willemse (reds.). *Swart Afrikaanse skrywers. Verslag van 'n simposium gehou by die Universiteit van Wes-Kaapland, Bellville op 26-27 April 1985*. Bellville: UWK-Drukkery. P. 11-22.
- Gilfillan, F.R. 1985. 'n Afrika-kode by Wilma Stockenström. *Ensovoort* 5(1)4-6.
- Ginsberg, Allen. 1960 (1959). Notes for *Howl and Other Poems*. In: Allen, Donald M. *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove & London: Evergreen. P. 414-418.
- Ginsberg, Allen. 1994 (1959). Notes for *Howl and Other Poems*. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 635-637.
- Gispen, W.H., B.J. Oosterhoff et al. 1975. *Bybelse ensiklopedie*. Kaapstad: Verenigde Protestantse Uitgewers.
- Godée Molsbergen, E.C. 1916. *Reizen in Zuid-Afrika in de Hollandse tijd* (vol. 1). *Tochten naar het Noorden 1652-1686*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Goedegebuure, Jaap. 1993. 28 Februarie 1966. Poëzie in Carré. De literaire lezing. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 777-783.
- Gove, Philip B. et al. 1966 (1909). *Webster's Third New International Dictionary of the English Language Unabridged With Seven Language Dictionary*. Chicago, London & Toronto: Encyclopaedia Britannica & William Benton.
- Gouws, Andries. 1988. The Post-modernist's Progress or: Bluff your way in Post-Modernism. *JLS/TLW* 4(3):314-326.
- Gräbe, Ina. 1988. Introduction. *JLS/TLW* 4(4):359-378.
- Grant, Alison, Ronald Mayo en Daniel Sleight. 1988. *The Huguenots*. Kaapstad: Maskew Miller Longman.
- Greeff, Rachelle. 1994. Die digter as skribbelaar. *De Kat* April 92-93.
- Greenblatt, Stephen. 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press.
- Greene, Gayle en Kahn, Coppélia. 1985. Feminist Scholarship and the Social Construction of Woman. In: Green, Gayle en Coppélia Kahn (reds.). *Making a Difference. Feminist Literary Criticism*. London & New York: Methuen.
- Grové, A.P. (samest.). 1964. *Letterkundige sakwoordeboek vir Afrikaans*. Kaapstad & Bloemfontein: Nasou.



- Grové, A.P. 1990. Poësiechroniek. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 30(3):247-260.
- Hall, Donald en Robert Pack (reds.). 1962. *New Poets of England and America*. New York: New American Library.
- Hambidge, Joan. 1988. Heengaanrefrein 'n totale verrassing. *Die Vaderland*, 19 September.
- Hambidge, Joan. 1992a. Dekonstruksie. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 67-69.
- Hambidge, Joan. 1992b. Genre. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 148-150.
- Hambidge, Joan. 1992c. Post-strukturalisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 400-403.
- Hambidge, Joan. 1995. *Postmodernisme*. Pretoria: J.P. van der Walt.
- Hammond, E.W.S. 1980. *Hamburgers en hotdogs*. Kaapstad: Tafelberg.
- Harland, Richard. 1987. *Superstructuralism. The Philosophy of Structuralism and Post-structuralism*. London & New York: Methuen.
- Harrison-Barbet, Anthony. 1991. *Mastering Philosophy*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire & London: Macmillan.
- Harvey, David. 1992 (1989). *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts & Oxford: Basil Blackwell.
- Hassan, Ihab. 1967. *The Literature of Silence. Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Alfred A. Knopf.
- Hassan, Ihab. 1971. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature*. New York: Oxford University Press.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticisms. Seven Speculations of the Times*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.
- Hassan, Ihab. 1980. *The Right Promethean Fire. Imagination, Science, and Cultural Change*. Urbana, Chicago & London: University of Illinois Press.
- Hassan, Ihab. 1986. Pluralism in Postmodern Perspective. *Critical Inquiry* (12)3: 503-520.
- Hassan, Ihab. 1987a. Making Sense. The Trials of Postmodern Discourse. *New Literary History* 18(2):437-459.
- Hassan, Ihab. 1987b. *The Postmodern Turn. Essays in Postmodern Theory and Culture*. Columbus: Ohio State University Press.
- Hawkes, Terence. 1977. *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen.
- Hejinian, Lyn. 1994 (1985). From: The Rejection of Closure. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 653-658.
- Helfman, Elizabeth S. 1971. *The Bushmen and their Stories*. New York: Seabury.
- Heynders, Odile. 1991. *De verbeelding van betekenis*. Leuven & Apeldoorn: Garant.
- Hoenselaars, A.J.M. 1980. Beat Poets. In: Bachrach, A.G.H. et al. *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*. Haarlem: De Haan en Antwerpen: De Standaard. P. 281-282.
- Hofmeyr, I. 1992. Feminist Literary Criticism in South Africa. *English in Africa* 19(1):89-102.
- Homerus. 1952. *Die Ilias*. (vert. en red. J.P.J. Van Rensburg). Stellenbosch: Pro Ecclesia.
- Homerus. 1982 (1950). *The Iliad* (vert. E.V. Rieu). Harmondsworth, Middlesex: Penguin.
- Homerus. 1991 (1990). *The Iliad* (vert. Robert Fagles). Introduction and Notes by Bernard Knox. New York: Penguin.



- Hoover, Paul (red.). 1994. *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton.
- Hough, Graham. 1985 (1976). The Modernist Lyric. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 312-322.
- Howe, Irving. 1959. Mass Society and Post-modern Fiction. *Partisan Review* 26:420-436.
- Howe, Susan. 1987. *Articulation of Sound Forms in Time*. Windsor, Vt.: Awede.
- Howe, Susan. 1994 (1990). There are not Leaves Enough to Crown to Cover to Crown to Cover. In: Hoover, Paul. (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 646-649.
- Huigen, Siegfried. 1996. *De weg naar Monomotapa. Nederlandstalige representaties van geografische, historische en sociale werkelijkheden in Zuid-Afrika*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hutcheon, Linda. 1984 (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. New York/London: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1985. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. London & New York: Methuen.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1989. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge.
- Huxley, Aldous. 1982 (1944). *Grey Eminence. A Study in Religion and Politics*. Reading: Triad & Granada.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Huysamer, Madeleine. 1997. *Breyten Breytenbach se digbundel Soos die so. 'n Ondersoek*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Hyde, G.M. 1985 (1976). The Poetry of the City. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane. *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 337-348.
- Iser, Wolfgang. 1988 (1972). The Reading Process. A Phenomenological Approach. In: Lodge, David (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 212-228.
- Jacobs, Mildred Elizabeth. 1992. *Die oeuvre van Ina Rousseau. Stroming en struktuur*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Jakobson, Roman. 1988 (1956). The Metaphoric and Metonymic Poles. In: Lodge, David (red.): *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 57-61.
- Janssens, Marcel. 1994. Een overweging bij het postmodernisme. In: Van der Merwe, Chris *et al.* *Rondom Roy. Studies opgedra aan Roy H. Pheiffer*. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad. P. 16-30.
- Janssens, Marcel. 1995a. De postmoderne mix tussen hoog- en laagcultureel. *Cultuur tussen massa en elite*. Ongepubliseerde lesing, Feeskollokwiem. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- Janssens, Marcel. 1995b. De postmoderne mixing van hoog- en laagcultureel. Ongepubliseerde artikel. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven.
- Janssens, Marcel. 1995c. Een postmoderne lektuur van *Praag Schrijven*. *Tydskrif vir Nederlands en Afrikaans* 2(1):27-36.
- Janssens, Marcel. 1995d. Varianten van postmodernisme in de Vlaamse literatuur. *Vlaanderen. Het postmodernisme in de Vlaamse kunst* 44(5):333-340.
- Jefferson, Ann. 1989 (1982). Structuralism and Post-structuralism. In: Jefferson, Ann en David Robey (reds.). *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. London: B.T. Batsford. P. 92-121.
- Jencks, Charles. 1984. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.



- Jencks, Charles. 1987 (1986). *What is Post-Modernism?* London: Academy Editions & New York: St. Martin's.
- Jenkins, Keith. 1991. *Re-Thinking History*. London & New York: Routledge.
- Johl, Johann. 1990. Tentatiewe omtrekke van 'n teksideologie. *Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman. Tydskrif vir Letterkunde* 28(4):78-86.
- Johl, Johann. 1994. *Roulet*. Kaapstad: Tafelberg.
- John, Philip. 1998. *Die Afrikaanse historiese roman en die literêre kritiek. Aspekte van die verhouding tussen literêr-kritiese perspektief en literêre tradisie*. D.Litt-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Kannemeyer, J.C. 1965. *Die stem in die literêre kunswerk*. Kaapstad: Nasou.
- Kannemeyer, J.C. 1978. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Vol. 1. Kaapstad & Pretoria: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1983. *Geskiedenis van die Afrikaanse literatuur*. Vol. 2. Pretoria, Kaapstad & Johannesburg: Academica.
- Kannemeyer, J.C. 1986. *D.J. Opperman. 'n Biografie*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1988. *Die Afrikaanse literatuur 1652-1987*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Kannemeyer, J.C. 1998. Uiteenlopende beelde van poësie sedert 1960. Wat is doel van dié wye 'bloemlesing'? *Rapport*, 11 Januarie.
- Kearny, Richard. 1988. *The Wake of Imagination. Towards a Postmodern Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Kemp, Christiaan Theodorus. 2000. *Deur die sleutelgat. 'n Ondersoek na die voyeuristiese elemente in die poësie van Johann de Lange*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Kerouac, Jack. 1960 (1959). Ongetitelde manifes. In: Allen, Donald M. *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove & London: Evergreen. P. 414.
- Kibedi Varga, A. 1988. Narrative and Postmodernity in France. In: D'haen, Theo & Hans Bertens (reds.). *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi & Antwerpen: Restant. P. 27-44.
- Kibedi Varga, A. 1993. Postmodernisme in de literatuur. In: Ankersmit, F.R. en A. Kibedi Varga (reds.). *Akademische beschouwingen over het postmodernisme*. P. 9-16.
- Komrij, Gerrit. 1999. *Die Afrikaanse poësie in 'n duisend en enkele gedigte*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Kreiswirth, Martin. 1992. Trusting the Tale. The Narrativist Turn in the Human Sciences. *New Literary History* 23:629-657.
- Krige, Ode. 1988a. *Die Hugenote 1688-1988. Ter viering van 'n onblusbare gees*. Franschhoek: Nasionale Feeskomitee Hugenote 300.
- Krige, Ode. 1988b. *Hugenote-kantate*. Ongepubliseerde teks, getoonset deur Hubert du Plessis. Franschhoek.
- Krige, Uys. 1963 (1961). *Gedigte 1927-1940*. Pretoria: Van Schaik.
- Krog, Antjie. 1989. *Lady Anne*. Bramley: Taurus.
- Krog, Antjie. 1995. *Gedigte 1989-1995*. Groenkloof: Hond.
- Kruyskamp, C. 1982 (1864). *Van Dale Groot woordenboek der Nederlandse taal*. Utrecht & Antwerpen: Van Dale Lexicografie.
- Labuschagne, F.J. en L.C. Eksteen. 1993 (1936). *Verklarende Afrikaanse woordeboek*. Pretoria: J.L. van Schaik.



- Lehan, Richard. 1990. The Theoretical Limits of the New Historicism. *New Literary History* 21(3):533-553.
- Leipoldt, C. Louis. 1939. *Die Hugenote*. Kaapstad, Bloemfontein & Port Elizabeth: Nasionale Pers.
- Le Roux, Christiaan Johannes. 1998. *Vervreemdingstegnieke in die werkerspoësie van Gert Vlok Nel se digbundel om te lewe is onnatuurlik*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Leroux, Etienne. 1990. *Die suiwerste Hugenoot is Jan Schoeman*. Kaapstad & Johannesburg: Human & Rousseau.
- Lévi-Strauss, Claude. 1980 (1978). *Myth and Meaning*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul.
- Lewis-Williams, J. David. 1981. *Believing and Seeing. Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*. London, New York & Toronto: Academic.
- Lewis-Williams, J.D. 1988 (1986). Die San. Lewe, geloof en kuns (vert. onbekend). In: Cameron, Trehwella (red.). *Nuwe geskiedenis van Suid-Afrika in woord en beeld*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau, Johannesburg: Southern. P. 31-36.
- Lewis-Williams, J.D. 1996 (1990). *Discovering Southern African Rock Art*. Cape Town & Johannesburg: David Philip.
- Liebenberg, Wilhelm. 1988. Postmodernism. Progressive or Conservative? *JLS/TLW* 4(3):271-286.
- Liebenberg, Wilhelm. 1992. Modernisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 317-320.
- Liebenberg, B.J. en S.B. Spies. 1994 (1993). *South Africa in the 20th Century*. Pretoria: J.L. van Schaik: Academic.
- Lindenberg, Ernst. 1988. Dis taalskepper van formaat wat hier dig. *Rapport*, 4 September.
- Lodge, David. 1977a. Modernism, Antimodernism and Postmodernism. *The New Review* 38(4):39-44.
- Lodge, David. 1977b.. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. Londen: Edward Arnold.
- Lombard, Jean. 1988. Die komplisering van die verhaaleinde as postmodernistiese verskynsel. *JLS/TLW* 4(4):459-471.
- Lombard, Jean. 1997-1998. Die verhouding Afrika- en Westerse tradisies, soos uitgebeeld in enkele Afrikaanse verhale oor die watergees. *Tydskrif vir Letterkunde* 34/36(4/1):60-69.
- Lombard, R.T.J. 1988. Die bydrae van die Franse Hugenote tot Suid-Afrika se bevolkingsamestelling. In: Bergh, J.S. (red.). *Herdenkingsjaar 1988. Portugese, Hugenote en Voortrekkers*. Pretoria: De Jager-HAUM. P. 66-76.
- Louw, Chris. 1988. 'Alternatiewe' Afrikaans. Woelinge rondom lastige kwessie. *Die Suid-Afrikaan*. Junie: P. 19-25.
- Louw, N.P. van Wyk. 1962. *Tristia en ander verse. Voorspele en vlugte 1950-57*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1964 (1950). *Dias. 'n Hoorspel*. Kaapstad, Bloemfontein en Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1968 (1938). *Die dieper reg. 'n Spel van die oordeel oor 'n volk*. Kaapstad & Bloemfontein: Nasionale Boekhandel.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Die pluimsaad waai ver of Bitter begin*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Louw, N.P. van Wyk. 1974 (1954). *Nuwe verse*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel. Kaapstad & Johannesburg: Tafelberg.
- Lukács, Georg. 1969 (1962). *The Historical Novel* (vert. Hannah en Stanley Mitchell). Harmondsworth: Penguin.



- Lyotard, Jean-François. 1984. *The Différend, the Referent and the Proper Name*. *Diacritics* 14(3)4-14.
- Lyotard, Jean-François. 1988 (1979). *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge* (vert. Geoff Bennington en Brian Massumi; voorwoord Fredric Jameson). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maclean, Gordon Lindsay. 1972 (1940). *Roberts' Birds of Southern Africa*. Cape Town: Trustees, John Voelcker Bird Book Fund.
- Maclean, Ian. 1989 (1982). Reading and Interpretation. In: Jefferson, Ann en David Robey (reds.). *Modern Literary Theory. A Comparative Introduction*. London: B.T. Batsford. P. 122-144.
- Magill, Frank N. (hoofred.). 1982 (1949). *Duisend beste boeke. Meer as duisend van die beroemdste en mees beminde geskifte uit alle eeue en lande*. Kaapstad: Rubicon.
- Malan, Charles. 1985. Die literatuurwetenskap. Aard, terreine en metodes. In: Cloete, T.T., Elize Botha en Charles Malan (reds.). *Gids by die literatuurstudie*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 2-29.
- Malan, Charles. 1992. Mite in die moderne roman. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 314-317.
- Malan, Lucas. 1988. 'n Uitsonderlike vermoë. *De Kat* 4(4):106.
- Malan, Regina. 1992. Intertekstualiteit. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 187-189.
- Malherbe, D.F. 1933 (1928). *Somerdae*. Bloemfontein en Kaapstad: Nasionale Pers.
- Marais, Johann Lodewyk (samest.). 1990. *Groen. Gedigte oor die omgewing*. Pretoria: HAUM-Literêr.
- Marshall, Brenda K. 1992. *Teaching the Postmodern. Fiction and Theory*. New York: Routledge.
- Mathee, Dalene. 2000. *Pieterella van die Kaap. Historiese roman oor Pieterella en Eva-Krotoa*. Kaapstad: Tafelberg.
- Mazzaro, Jerome. 1980. *Postmodern American Poetry*. Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press.
- McCaffery, Larry. 1986. Introduction. In: McCaffery, Larry (red.). *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut & London: Greenwood. P. xi-xxviii.
- McHale, Brian. 1986. Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Postmodernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 53-80.
- McHale, Brian. 1987a. *Postmodernist Fiction*. New York & London: Methuen.
- McHale, Brian. 1987b. Postmodernist Lyric and the Ontology of Poetry. *Poetics Today* 8(1):19-44.
- McHale, Brian. 1988. Some Postmodernist Stories. In: D'haen, Theo & Hans Bertens (reds.). *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi & Antwerpen: Restant. P. 13-26.
- Meiring, E. 1992. Dada. In: T.T. Cloete (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 62-63.
- Melissen, Sipko. 9 Mei 1986. Frans Kellendonks roman *Mystiek lichaam* verskijnt. De literatuur-opvatting van de Revisor-auteurs. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 853-858.
- Mertens, Anthony. 1988. Postmodern Elements in Postwar Dutch Fiction. In: D'haen, Theo & Hans Bertens (reds.). *Postmodern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi & Antwerpen: Restant. P. 143-160.
- Mertens, Anthony. 1993. 28 Juni 1969. Première van de opera *Reconstructie*. Het politiek-maatschappelijk klimaat in de jaren zestig. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur. Een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 807-813.



- Mertens, Anthony. 1995. De onzichtbaarheid van het postmodernisme. *Neerlandica Extra Muros* 33(2):20-29.
- Moramarco, Fred. 1986. Postmodern Poetry and Fiction. The Connective Links. In: McCaffery, Larry (red.). *Postmodern Fiction. A Bio-Bibliographical Guide*. New York, Westport, Connecticut & London: Greenwood. P. 129-141.
- Mossop, E.E. (vert. en red.). 1931. *Joernale van die landtogte van Die Edele Vaandrig Olof Bergh (1682 en 1683) en Die Vaandrig Isaq Schrijver (1689). Journals of the Expeditions of the Honourable Ensign Olof Bergh (1682 and 1683) and the Ensign Isaq Schrijver (1689)* (redakteur se voorwoord, aantekeninge en bylaes in Afrikaans vertaal deur J.L.M. Franken en J.J. Smith; joernale van Bergh en Schrijver verskyn parallel in Nederlands en Engels). Kaapstad: Die Van Riebeeck Vereniging.
- Mourits, Bertram. 1997. De dichter, een fatsoenlijke mens. Over postmoderne epiek en etiek bij Robert Anker. *Maatstaf* 45(4):55-66.
- Mouton, Johann. 1992. Positivisme en logiese positivisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 389-390.
- Muller, Martha Aletta Elizabeth. 1989. *Die topologiese aard van postmodernistiese fiksie*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Müller, M. 1992. Postmodernisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria & Bloemfontein: HAUM-Literêr. P. 397-400.
- Musschoot, Anne Marie. 1990. The Challenge of Postmodernism. Representation - Historiography - Metafiction. *Dutch Crossing. A Journal of Low Countries Studies* 41:3-15.
- Musschoot, Anne Marie. 1991. Postmodernisme in de Nederlandse letterkunde. In: Demoor, Marysa (red.). *De kracht van het woord. 100 jaar Germaanse filologie* 24:73-83. *Studia Germanica Gaudensia*.
- Musschoot, Anne Marie. 1994. *Op voet van gelijkheid. Opstellen van Anne Marie Musschoot*. Gent: Vakgroep Nederlandse Literatuur, Universiteit van Gent.
- Nel, Gert Vlok. 1993. *Om te lewe is onnatuurlik. Eenvoudige spoorwegstories*. Kaapstad: Tafelberg.
- Nolte, Elsa. 1990. Sonde met die postmodernisme. In: Roos, Henriette (samest.). *Lewe met woorde*. Kaapstad: Tafelberg. P. 163-186.
- Oakes, Dougie (ed.). 1988. *Reader's Digest Illustrated History of South Africa. The Real Story*. Cape Town: The Reader's Digest Association South Africa.
- Odendaal, Welma. 1988. "Ek het 'n onregverdige reputasie...". *Die Suid-Afrikaan* April/Mei 14:42-48.
- Odendal, F.F. et al. 1985 en 1994 (1965). *Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal*. Johannesburg: Perskor.
- Offermans, Cyrille. 1991. Flitsende bewegingen. Lichtheid en zwaarte in de literatuur. *Openlucht-concert. Parva aesthetica*. Amsterdam: De Besige Bij. P. 10-25.
- O'Hara, Frank. 1994 (1959). Personism. A Manifesto. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 633-634.
- Okes, Nancy. 1988. *The Last of the Huguenots*. Kaapstad: Tafelberg.
- Olivier, Bert. 1988. The Critical Difference. Deconstruction and Postmodernism. *JLS/TLW* 4(3):287-298.
- Olivier, Bert. 1991. Wanneer grense vervaag. Die implikasies van die huidige paradigmaverandering vir die (Afrikaanse) letterkunde. *Stilet* 3(2):105-118.
- Olivier, Gerrit. 1981. Oor die literatuurgeskiedenis: Cloete en Kannemeyer. *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 21(1):26-41.
- Olson, Charles. 1960 (1950). Projective Verse. In: Allen, Donald M. (red.) *The New American Poetry 1945-1960*. New York: Grove Press & London: Evergreen Books. P. 386-397.



- Olson, Charles. 1994 (1950). *Projective Verse*. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 613-621.
- Opperman, D.J. 1947. *Negester oor Ninevé*. Kaapstad: Nasionale Pers.
- Opperman, D.J. 1956 (1950). *Engel uit die klip, 1947-1950*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J. 1956. *Vergelegen*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J. 1957 (1956). *Blom en baaierd*. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- Opperman, D.J. 1963. *Dolosse*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1964. *Kuns-mis, 1947-64*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1970. *Edms. Bpk*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1979 (1945). *Heilige beeste*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1979 (1949). *Joernaal van Jorik*. Kaapstad: Tafelberg.
- Opperman, D.J. 1979. *Komas uit 'n bamboesstok*. Kaapstad: Human & Rousseau.
- Opperman, D.J. 1990 (1951). *Groot verseboek*. Kaapstad: Tafelberg.
- Ortega, Julio. 1988. *Postmodernism in Latin America*. In: D'haen, Theo & Hans Bertens (reds.). *Post-modern Fiction in Europe and the Americas*. Amsterdam: Rodopi & Antwerpen: Restant. P. 193-208.
- Paglia, Camille. 1991. *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage.
- Palgrave, Keith Coates. 1983 (1977). *Trees of Southern Africa*. Cape Town: Struik.
- Parushnikova, Suzanna. 1994. *Postmodern Culture. Winter School Lectures*. Persoonlike aantekeninge. Cape Town: University of Cape Town.
- Pauw, Francois. 1998. Persoonlike mededeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Peperkamp, B.J. 1995. *Over de dichtkunst. Een lezing met demonstraties. Interpretatieve en literair-historische beschouwinge over een programmatisch gedicht van Leo Vroman*. Vol. 1 en 2. Assen: Van Gorcum.
- Perloff, Marjorie. 1980. *Contemporary/Postmodern. The "New" Poetry?* *Bucknell Review* 25(2):171-179.
- Perloff, Marjorie. 1981. *The Poetics of Indeterminacy. Rimbaud to Cage*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Perloff, Marjorie. 1982. *From Image to Action. The Return of Story in Postmodern Poetry*. *Contemporary Literature* 23(4):411-427.
- Perloff, Marjorie. 1985a. *New Nouns for Old. "Language" Poetry, Language Game, and the Pleasure of the Text*. In: Calinescu, Matei en Douwe Fokkema (reds.). *Exploring Postmodernism. Selected Papers Presented at a Workshop on Postmodernism at the XIth International Comparative Literature Congress, Paris, 20-24 August 1985*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 95-108.
- Perloff, Marjorie. 1985b. *The Dance of the Intellect. Studies in the Poetry of the Pound Tradition*. Cambridge & New York: Cambridge University Press.
- Perloff, Marjorie. 1986. *The Futurist Moment. Avant-garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago & London: University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 1989a. *Introduction*. In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern Genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press. P. 3-10.
- Perloff, Marjorie. 1989b. *Music for Words Perhaps. Reading/Hearing/Seeing John Cages's Roaratorio*. In: Perloff, Marjorie (red.). *Postmodern Genres*. Norman & London: University of Oklahoma Press. P. 193-228.



- Perloff, Marjorie. 1990. *Poetic License. Essays on Modernist and Postmodernist Lyric*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Perloff, Marjorie. 1991. *Radical Artifice. Writing Poetry in the Age of Media*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Perloff, Marjorie. 1993. Postmodernism/Fin de Siècle. The Prospects for Openness in a Decade of Closure. *Criticism* 35(2):161-192. Ook op internet: *Marjorie Perloff's Homepage*.
- Perloff, Marjorie. 1996a. Of Objects and Readymades. Gertrude Stein and Marcel Duchamp. *Forum for Modern Language Studies* 23(2):137-154.
- Perloff, Marjorie. 1996b. Whose New American Poetry? Anthologizing in the Nineties. *Diacritics* 26(3-4):104-123. Ook op internet: *Marjorie Perloff's Homepage*.
- Pheiffer, R.H. 1980. *Die gebroke Nederlands van Franssprekendes aan die Kaap in die eerste helfte van die agtiende eeu*. Gepubliseerde doktorsale proefskrif. Kaapstad, Pretoria & Johannesburg: Academica.
- Philander, P.J. 1960. *Vuurklip*. Kaapstad, Bloemfontein & Johannesburg: Nasionale Boekhandel.
- Philander, P.J. 1978. *Konka*. Johannesburg: Perskor.
- Pienaar, Kristo. 1985. *Plant inheems*. Kaapstad: C. Struik Uitgewers.
- Poland, Marguerite. 1983 (1979). *The Mantis and the Moon. Stories for the Children of Africa*. Braamfontein: Ravan.
- Pope, John A., Jane Polley, Richard J. Berenson et al. 1987. *Reader's Digest Atlas of the World*. Pleasantville, New York & Montreal: The Reader's Digest Association.
- Potgieter, D.J. (red.) 1970-1975. *Standard Encyclopaedia of Southern Africa*. Cape Town: Nasou.
- Preece, W.E. et al. 1967. *Encyclopædia Britannica*. Chicago, London & Toronto: Encyclopædia Britannica.
- Preller, Gustav S. 1938. *Day-dawn in South Africa*. Pretoria: Wallach.
- Pretorius, Celestine. 1998. *Al laggende en pratende. Kaapse vroue in die 17de en 18de eeu*. Kaapstad, Pretoria en Johannesburg: Human & Rousseau.
- Prins, Johannes David. 1999. 'n Postmodernistiese lesing van Johann Johl se *Roulet*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Prinsloo, Koos. 1982. *Jonkmanskas*. Kaapstad: Tafelberg.
- Raidt, E.H. (eindred.). 1971. *Francois Valentyn. Beschrywing van de Kaap der Goede Hoop met de zaaken daar toe behoorende. Description of the Cape of Good Hope with the Matters Concerning it* (vol.1). Kaapstad: Van Riebeeck-Vereniging.
- Ray, Robert B. 1991 (1990). Postmodernism. In: Coyle, Martin, Peter Garside, Malcolm Kelsall en John Peck. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. London: Routledge. P. 131-147.
- Reynebeau, Marc. 1993. Onderwerpen. Het literaire bestel in Vlaanderen. *Maatstaf* 10/11/12:225-233.
- Riffaterre, Michael. 1980 (1978). *Semiotics of Poetry*. London: Methuen.
- Rodenko, Paul. 1966 (1954). *Nieuwe griffels schone leien. Een bloemlezing uit de poëzie der avantgarde, samengesteld en ingeleid door Paul Rodenko*. Den Haag: Bert Bakker / Daamen N.V.
- Roos, Henriette. 1998. Perspektief op die Afrikaanse prosa van die twintigste eeu. In: Van Coller, H.P. (red.). *Perspektief en profiel. 'n Afrikaanse literatuurgeskiedenis*. Vol. 1. Pretoria: J.L. van Schaik. P. 21-117.
- Rothenberg, Jerome. 1994 (1977). New Models, New Visions. Some Notes Toward a Poetics of Performance. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 640-644.



- Ruiter, Frans. 1991. *De recepsie van het Amerikaanse postmodernisme in Duitsland en Nederland*. Gepubliseerde doktorsproefskrif. Leuven & Apeldoorn: Garant.
- Ruiter, Frans. 1993. Het omzigtige binnenloodsen van het postmodernisme in Nederland en Vlaanderen. *Ons Erfdeel* 36(3):341-347.
- Rust, W.J. 2000. *Limietberge*. Die fiksionalisering van die kleingeskiedenis van enkele vrouefigure van Wellington. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Ryan, Rory. 1988. Introduction. *JLS/TLW* 4(3):247-258.
- Sarup, Madan. 1993 (1988). *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. New York & London: Harvester Wheatsheaf.
- Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. 1993. Woord vooraf. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. v-viii.
- Schippers, J.G. 1980. Black Mountain College. In: Bachrach, A.G.H. et al. *Moderne encyclopedie van de wereldliteratuur*. Haarlem: De Haan & Antwerpen: De Standaard. P. 366-367.
- Schoonees, P.C. (hoofred.). 1970. *Die woordeboek van die Afrikaanse taal*. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Schutte, H.J. 1992. Periodisering. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 373-375.
- Scott, Clive. 1985 (1976). The Prose Poem and Free Verse. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane (reds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 349-368.
- Seyffert, M.C.A. 1992. Reisverhaal. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 421-423.
- Sheppard, Richard. 1985 (1976). The Crisis of Language. In: Bradbury, Malcolm en James McFarlane (reds.). *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin. P. 323-336.
- Showalter, Elaine. 1988. Feminist Criticism in the Wilderness. In: Lodge, David. (red.). *Modern Criticism and Theory. A Reader*. London & New York: Longman. P. 330-353.
- Sienaert-van Reenen, Marilet. 1989. *Die Franse bydrae tot Afrikaanse-literatuur 1622-1902*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Silliman, Ron. 1994 (1987). Of Theory, to Practice. In: Hoover, Paul (red.). *Postmodern American Poetry. A Norton Anthology*. New York & London: W.W. Norton. P. 660-663.
- Small, Adam. 1973 (1962). *Kitaar my kruis*. Kaapstad & Pretoria: HAUM.
- Smithers, Reay H.N. 1983. *Die soogdiere van die Suider-Afrikaanse substreek* (vert. A. Rothmann). Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Smulders, Wilbert. 1994. Het einde van de modernistische poëtica. *Litteraire pop-art in Nederland*. *Maatstaf* 10:4-32.
- Snyman, Henning. 1988. 'n Bespreking van Wilma Stockenström se gedig *Die heengaanrefrein*. Transkripsie van leeskring-praatjie. Kaapstad: Universiteit van Kaapstad.
- Sontag, Susan. 1990 (1966). *Against Interpretation and Other Essays*. New York, London & Toronto: Anchor, Doubleday.
- Southgate, Beverley. 1996. *History. What and Why? Ancient, Modern, and Postmodern Perspectives*. London & New York: Routledge.
- Spanos, William V. 1979. *Martin Heidegger and the Question of Literature: Toward a Postmodern Literary Hermeneutics*. Bloomington: Indiana University Press.
- Spanos, William V. 1987. *Repetitions. The Postmodern Occasion in Literature and Culture*. Baton Rouge & London: Louisiana State University Press.
- Spies, Lina. 1995. *Die enkel taak. Die merkwaardige verwantskap tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson*. Kaapstad & Pretoria: Queillerie.



- Spinoy, Erik. 1990. Een dag op het land. *Yang* 25(144):45-52.
- Spinoy, Erik. 1992 (1990). *Susette. Gedichten*. Amsterdam: Arbeiderspers.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 1976 (1974). Translator's Preface. In: Derrida, Jacques. 1976 (1967). *Of Grammatology*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Stander, Christell. S.a. Tussen boeremetafisika en Afrikamonsters. 'n Gesprek ontsluit tussen "Die beitelkje" (N.P. van Wyk Louw) en "Kraak die aardbol langs 'n naat" (Wilma Stockenström). Ongepubliseerde referaat. S.l.
- Steenberg, D.H. 1992. Mite. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 312-314.
- Steyn, J.C. 1976 (1975). *Die grammatika van liefhê*. Kaapstad: Tafelberg.
- Steyn, Stephanus Malan. 1999. *Die verbeelding van manlike subjektiwiteit in die populêre Afrikaanse grensliteratuur*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Stockenström, Wilma. 1970. *Vir die bysiende leser*. Kaapstad: Reijger.
- Stockenström, Wilma. 1973. *Spieël van water*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1976. *Van vergetelheid en van glans*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1984. *Monsterverse*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1988. *Die heengaanrefrein*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Stockenström, Wilma. 1994. *Onderhoud met P.H. Foster*. Transkripsie. Kaapstad.
- Strachan, Alexander. 1995. Toorberg as postmodernistiese teks. In: Hattingh, Marion en Hein Willemse (reds.). *Vernuwing in die Afrikaanse letterkunde*. Bellville: ALV. P. 47-57.
- Strydom, Leon. 1988. *L.S.* Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Suleiman, Susan Rubin. 1986. Naming and Difference. Reflections on "Modernism versus Post-modernism" in Literature. In: Fokkema, Douwe en Hans Bertens (reds.). *Approaching Post-modernism. Papers Presented at a Workshop on Postmodernism, 21-23 September 1984, University of Utrecht*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. P. 255-270.
- Theron, Francois en Peter Joyce. 1988 (1987). *Die Franse Hugenate* (vert. Anna Jonker). Kaapstad: Struik.
- Totius. 1916 (1915). *Trekkerswee. Verse*. Potchefstroom: Koomans.
- Traugott, Elizabeth Closs & Mary Louise Pratt. 1980. *Linguistics for Students of Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Tsoen, Yves. 1997. *Overzicht van de Vlaamse poëzie*. Klasaantekeninge en persoonlike notas. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Ulmer, Gregory L. 1985. *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Van Bastelaere, Dirk. 1984. *Vijfjaar*. Antwerpen: Soethoudt.
- Van Bastelaere. 1988. *Pornschlegel en andere gedichten*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Van Bastelaere, Dirk. 1990. Rifbou (een klein abc). *Yang* 25(144):56-62.
- Van Bastelaere, Dirk. 1991a. Groeten uit de strafkolonie. In: Brems, Hugo en Dirk de Geest (samest.). *'Opener dan dicht is toe'. Poezie in Vlaanderen 1965-1990*. Leuven & Amersfoort: Acco.
- Van Bastelaere, Dirk. 1991b. Hugo Brems en de *hidden agenda* van de kleinburgerij. *Yang* 27(152):98-118.
- Van Bastelaere, Dirk, Bernard Dewulf, Charles Ducal en Erik Spinoy. 1987. *Twist met ons. Met een woord vooraf van Benno Barnard*. Wommelgem: Den Gulden Engel.



- Van Coller, Hennie. 1999. *Die bloemleser as kanoniseerder*. D.J. Opperman-gedenklesing. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Van den Akker, Wiljan. 1993. A Mad Hatter's Tupperware Party: Postmodern Tendencies in American and Dutch Poetry. In: Snapper, Johan P. en Thomas F. Snannon (reds.). *The Berkeley Conference on Dutch Literature 1991. Europe 1992: Dutch Literature in an International Context*. Lanham, New York & London: University Press of America. P. 171-195.
- Van der Merwe, Chris N. en Hein Viljoen. 1998. *Alkant olifant. 'n Inleiding tot die literatuurwetenskap*. Pretoria: J.L. van Schaik.
- Van der Merwe, Prevot. 1994. *Skryfkuns op skool. Leser, leerstof en literatuurdidaktiek*. Bellville: Universiteit van Wes-Kaapland.
- Van der Spuy, Elizabeth Johanna Susanna. 1981. *Polariteit as struktuurmiddel in die digbundel Van vergetelheid en van glans deur Wilma Stockenström*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pietermaritzburg: Universiteit van Natal.
- Van Gorp, H.R., R. Ghesquiere, D. Delabastita en J. Flamend (red.). 1991. *Lexicon van literaire termen. Stromingen en genres. Theoretiese begrippe. Retorische procédés en stijlfiguren*. Leuven: Wolters.
- Van Heerden, Etienne. 1994. Vanuit eie werk. Die skrywer as historiograaf. *Tydskrif vir Letterkunde* 32(3):1-15.
- Van Heerden, Etienne. 1995. Vanuit eigen werk. Het opgetekende verleden (vert. Riet de Jong-Goossens). *De Gids* 158(2):141-153.
- Van Heerden, Etienne Roché. 1996. *Postmodernistiese vertelstrategieë in Nag van die clown van Abraham H. de Vries*. Doktorale proefskrif. Grahamstad: Universiteit van Rhodes.
- Van Heerden, Etienne. 1997. *Postmodernisme en prosa. Vertelstrategieë in vyf verhale van Abraham H. de Vries*. Gepubliseerde doktorale proefskrif. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.
- Van Istendael. 1993. Voorrede (intertekstueel natuurlik). In: Claes, Paul et al. *Plejade. Zeven Vlaamse dichters*. Leuven: PLEK vzw. P. vii-xiii.
- Van Luxemburg, Jan, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn. 1983 (1981). *Inleiding in de literatuurwetenschap*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Luxemburg, Jan, Mieke Bal en Willem G. Weststeijn. 1990 (1987). *Over literatuur*. Muiderberg: Dick Coutinho.
- Van Rensburg, F.I.J. 1986. "Die eland" as teiken. Aantekeninge rondom 'n groeps gesprek. *Spits* 2(1):18-40.
- Van Rooyen, Piet. 1995. *Agter 'n eland aan. Een jaar in Namibië*. Kaapstad & Pretoria: Queillerie.
- Van Vuuren, Helize. 1988a. Die hoogtepunt in poësie van Stockenström. *Die Burger*, 22 September.
- Van Vuuren, Helize. 1988b. Stockenström hanteer gevare van opdragstuk boeiend. *Die Suid-Afrikaan*, 17 Oktober. P. 46 en 49.
- Van Vuuren, Helize. 1994a. Introduction. Literary Historiography, with Specific Reference to the Problems of the South African Context. *JLS/TLW* 10(3/4):261-278.
- Van Vuuren, Helize. 1994b. Recent Changes in South African Literary Historiography. Theory and Practice. *Alternation* 1(1):8-20.
- Van Vuuren, Helize. 1998. Die Afrikaanse digterlike landskap sedert sestig. *Stilet* 10(1):93-108.
- Van Vuuren, Helize. 1999. Perspektief op die moderne Afrikaanse poësie (1960-1997). In: Van Coller, Hennie (red.). *Perspektief en profiel 2*. Pretoria: J.L. van Schaik. P. 244-304.
- Van Wyk, Johan. 1996. *Oë in 'n kas. Aantekeninge van 'n onbewuste*. Kaapstad & Pretoria: Human & Rousseau.



- Van Wyk, J., P. Conradie en N. Constandaras (samest.). *SA in poësie / SA in Poetry*. Pinetown: Owen Burgess.
- Van Zyl, A.H. (hoofred.). 1989. *Verklarende Bybel (1983-vertaling)*. Kaapstad: Lux Verbi.
- Van Zyl, Dorothea Petronella. 1995. *Salomo syn oue goudfelde. Op die spoor van die retorika in die Afrikaanse romankuns*. Ongepubliseerde doktorsale proefskrif. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Van Zyl, Wium. 1992. Titel in die gedig. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 535-536.
- Viljoen, Hein. 1988. Spieël, kamer van spieëls. Oor Postmodernisme en representasie. *JLS/TLW* 4(4):417-426.
- Viljoen, Louise. 1988. *Breyten Breytenbach se ('yk')*. 'n Semiotiese ondersoek. Ongepubliseerde D.Litt.-proefskrif. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Viljoen, Louise. 1991. Susanna Smit en lady Anne Barnard. Enkele aspekte van Antjie Krog se historiese poësie as tagtiger-verskynsel. *Stilet* 1:57-79.
- Viljoen, Louise. 1995. Disrupsie en appropriasie in Lettie Viljoen se *Karolina Ferreira*. *Stilet* 7(2):32-45.
- Vinnicombe, Patricia. 1976. *People of the Eland. Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of their Life and Thought*. Pietermaritzburg: University of Natal.
- Visagie, Andries Gerhardus. 1995. *Visies op die geskiedenis in die postmodernistiese literatuur, met verwysing na Etienne van Heerden se Casspiers en campari's en Louis Ferron se Turkenvespers*. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Stellenbosch: Universiteit van Stellenbosch.
- Visser, N.W. 1992. Imagisme. In: Cloete, T.T. (red.). *Literêre terme en teorieë*. Pretoria: HAUM-Literêr. P. 182.
- Wasserman, Herman. 2000. Geld staan nog agteruit vir die bekgeveg. *Die Burger*, 21 Maart.
- Wasson, Richard. 1969. Notes on a New Sensibility. *Partisan Review* 36:460-477.
- Wasson, Richard. 1974. From Priest to Prometheus. Culture and Criticism in the Post-Modernist Period. *Journal of Modern Literature* 3(5):1188-1202.
- Watson, Stephen. 1991. *Return of the Moon. Versions from the /Xam*. Cape Town: Carrefour Press.
- Watson, Stephen. 1997. *A Writer's Diary*. Cape Town: Queillerie.
- Watts, Alan. 1984 (1975). *Tao. The Watercourse Way*. Middelsex: Pelican Books.
- Waugh, Patricia. 1984. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-conscious Fiction*. London/New York: Methuen.
- Waugh, Patricia. 1992. *Practising Postmodernism Reading Modernism*. London & New York: Edward Arnold.
- Weideman, George H. 1969. *As die son kliplangs spring*. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- Weideman, George. 1977. *Hoera hoera die ysman (1970-1976)*. Johannesburg: Perskor.
- Wellek René en Austin Warren. 1949 (1942). *Theory of Literature*. New York: Harcourt, Brace and Company.
- White, Hayden. 1982 (1978). *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press.
- Zuiderent, Ad. 1993. 22 Januari 1980. Remco Campert, Gerrit Kouwenaar, Bert Schierbeek en Lucebert spannen een kort geding aan teen uitgeverij Bert Bakker vanwege de bloemlezing van Gerrit Komrij, *De Nederlandse poëzie van de 19de en 20ste eeuw in 1000 en enige gedichten*. Bloemlezen en bakens verzetten. In: Schenkeveld-Van der Dussen, M.A. (hoofred.). *Nederlandse literatuur, een geschiedenis*. Groningen: Martinus Nijhoff. P. 841-846.